

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte



TESIS DOCTORAL

**El surrealismo en la pintura española, 1924-1936**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Lucía García del Carpi**

Madrid, 2015

R. 160.074

64

R. 75-I

1972



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314414437

Lucía Elena García de Carpi

DD

703.6-5(46)

GARC-01

EL SURREALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA

1924-1936

TOMO I

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1983

Geografía e Historia

Colección Tesis Doctorales. Nº

173/83

© Lucía Elena García de Carpi  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-23182-1983

614072191  
i24025082

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
(Sección de Arte)

EL SURREALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA  
1924-1936

Tesis Doctoral presenta por:  
Lucía García de Carpi  
Dirigida por el:  
Dr.D. Javier de Salas Bosch

MADRID-1982





## INDICE

	<u>PAG.</u>
INTRODUCCION.....	VII
CAPITULO I. <u>EL SURREALISMO Y LA PINTURA</u> .....	1
-¿Existe una pintura surrealista?.....	4
-Breton teórico de la pintura.....	8
-El automatismo.....	14
-Primacía de la imagen.....	19
-Lo maravilloso es siempre bello.....	21
-El artista como médium.....	22
-El modelo interior.....	24
-Características de la pintura surrealista.....	27
-Notas.....	31
CAPITULO II. <u>TECNICAS DE LA PINTURA SURREALISTA</u> .....	36
-Automatismo rítmico y Automatismo simbólico.....	37
-Paranoia-crítica.....	40
-Collage.....	43
-Frottage.....	50
-Decalcomanía.....	51
-Cadáver exquisito.....	51
-Fumage.....	52
-Fotomontaje.....	52
-Poema-objeto.....	52
-Grattage.....	52
-Notas.....	53

	<u>PAG.</u>
CAPITULO III. <u>ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO</u>	
<u>AL SURREALISMO ESPAÑOL</u> .....	56
-Terminología.....	56
-Historiografía del surrealismo español.....	56
-Propuesta metodológica.....	64
-Relación de los surrealistas franceses con España y su reacción ante la Guerra Civil española.....	67
-Notas.....	73
CAPITULO IV. <u>CATALUÑA</u>	
-Inicios, características y consideraciones del surrealismo en Cataluña.....	76
-El inicio de la vanguardia.....	76
-Joan Miró.....	81
-L'Amic de les Arts.....	82
-Helix.....	87
-Butlletí de l'Agrupament Escolar.....	89
-Art.....	90
-Teóricos.....	92
-Surrealistas franceses en Cataluña.....	95
-La conferencia del Ateneo.....	96
-Surrealismo y marxismo.....	98
-La tertulia de "los surrealistas".....	101
-J.V. Foix.....	104
-ADLAN.....	104

-III-

	<u>PAG.</u>
-La Exposición Logicofobista.....	106
-Conclusiones.....	110
-Angel Planells.....	114
-Joan Massanet.....	134
-Artur Carbonell.....	146
-Antoni G. Lamolla.....	153
-Remedios Varo.....	163
-Esteve Francés.....	171
-Josep de Togores.....	180
-Juane Sans.....	188
-José Planas Casas.....	193
-Juan Batlle Planas.....	195
-Surrealistas esporádicos: Angeles Santos, Alfred Sisquella, Miguel Mingot.....	197
-Pintores cercanos al surrealismo: Joan Sanda- linas, Ramón Calsina, Joan Junyer.....	203
-Notas.....	209

CAPITULO V. MADRID

-El nucleo Madrileño: características y consideraciones generales.....	224
-El lento proceso de la vanguardia.....	224
-Difusión de Freud.....	233
-El surrealismo en las publicaciones periódicas.....	235
-La Residencia de Estudiantes.....	243

	<u>PAG.</u>
-El homenaje a Góngora.....	253
-Louis Aragon en Madrid.....	256
-Un nuevo proveedor de imágenes:El cine....	257
-La Barraca.....	258
-Reductos vanguardistas.....	260
-ADLAN en Madrid.....	262
-Corolario.....	265
-Maruja Mallo.....	269
-Federico García Lorca.....	284
-Benjamín Palencia.....	300
-José Caballero.....	313
-Antonio R. Luna.....	326
-Alfonso Ponce de León.....	337
-Adriano del Valle.....	344
-Nicolas de Lekuona.....	352
-José Moreno Villa.....	362
-Alfonso Olivares.....	377
-Luis Castellanos.....	383
-Luis Fernandez.....	392
-Federico Castellón.....	399
-Mariano Rodríguez Orgaz.....	402
-Rafael Zabaleta.....	410
-Carlos Ribera.....	414
-Juan Antonio Morales.....	417
-Surrealistas esporádicos: Darío Carmona, Gregorio Prieto, Francisco Bores, Her- nando Viñes, Ismael G. de la Serna.....	420
-Notas.....	425

-v-

PAG.

CAPITULO VI. ZARAGOZA

-El nucleo surrealista de Zaragoza.....	444
-Un elemento aglutinador:Noreste.....	449
-J.J.L. Gonzalez Bernal.....	454
-Alfonso Buñuel.....	466
-Federico Comps.....	473
-Javier Ciria.....	478
-Notas.....	483

CAPITULO VII. CANARIAS

-El surrealismo en Canarias.....	486
-Gaceta de Arte.....	488
-Oscar Domínguez.....	498
-La conquista surrealista de Tenerife.....	499
-La exposición internacional.....	500
-Una declaración de principios.....	504
-El Boletín Internacional del surrealismo.....	506
-Un film maldito: La Edad de Oro.....	507
-Contactos con ADLAN.....	509
-Juan Ismael.....	512
-Surrealistas esporádicos: Felo Monzón, Policarpo Niebla y Luis Ortiz. <i>ROSALÉS</i> .....	525
-Notas.....	528

-VI-

	<u>PAG.</u>
CONCLUSIONES.....	532
CATALOGO.....	547
INDICE DE LAMINAS.....	608
BIBLIOGRAFIA.....	620
APENDICE DOCUMENTAL. <u>TOMO II</u>	
APENDICE FOTOGRAFICO . . .	

## INTRODUCCION



### INTRODUCCION

El proposito que alienta el presente trabajo no es otro que el intento de paliar la inexplicable laguna bibliográfica existente en torno a la incidencia del surrealismo en la pintura española. Mientras que en el ámbito literario se han ido sucediendo en estos últimos años una serie de estudios críticos que han puesto de relieve el arraigo de este movimiento entre nuestros poetas, la historiografía en lo concerniente a la pintura hacía gala de una carencia total, tanto más incomprensible si se piensa que la aportación española a la pintura surreal, a nivel internacional, ha sido especialmente brillante.

Así pues, la investigación llevada a cabo ha estado encaminada a examinar el alcance y formulaciones de este movimiento entre nuestros pintores, salvo Joan Miró, Salvador Dalí y Oscar Domínguez, que gozan ya de una abundante bibliografía los primeros y una documentada monografía de reciente aparición el segundo. Han quedado al margen de la tesis, además de los pintores citados, los dibujos, bocetos y diseños realizados por los escultores surrealistas españoles, entre los que figuran personalidades tan destacadas como Alberto, Ferrant o Cristofol, ya que (aunque reconociendo el interés que en la mayoría de las ocasiones este material reviste), su medio de expresión más genuino fue la escultura.

El ámbito cronológico del trabajo se circunscribe al considerado como periodo histórico del movimiento, es decir al comprendido entre 1924, año en que se publicó el primer manifiesto de Bre-

ton y 1936, fecha de su desaparición entre nosotros. Aunque André Breton ha proclamado: "Goya era ya surrealista, de la misma manera que Dante, o que Ucello, o que Lantreamont o que Antonio Gaudí" (El Surrealismo punto de vista y manifestaciones. Madrid, 1972. pág. 291) conscientemente hemos renunciado a rastrear hipotéticos antecedentes de la pintura surrealista española ya que creemos distorsionador aplicar de forma retrospectiva conceptos y términos acuñados en un momento histórico preciso. Tal actitud, en el caso concreto del surrealismo, no ha hecho más que propiciar la confusión ya que los antecedentes reseñados por Breton, en lo que concierne a la pintura por lo menos, lo han sido por sus hallazgos estéticos pero no por los mecanismos psíquicos empleados, por lo que de alguna manera se ha hecho hincapie en el aspecto meramente formal de tales obras.

Las dificultades más importantes a la hora de encarar este estudio han sido de dos ordenes. En primer lugar las derivadas de la propia naturaleza del tema; la pintura surrealista y la consiguiente dificultad de precisar qué obras y qué pintores pueden ser considerados como tales. Al no ser el surrealismo un movimiento, ni una escuela estética si no una actitud vital, y siendo en definitiva el grado de espontaneidad del proceso creativo de los productos artísticos, realizados a su amparo, lo que les confiere su carácter surreal, (proceso del que como meros espectadores somos ajenos) no existe más alternativa que dejarnos llevar, como criterio de selección, al margen de consideraciones generalmente admitidas para este tipo de obras, del efecto subjetivo que estas producen en nosotros. Este inevitable componente subjetivo hace que la nómina de pintores reseñada sea susceptible de variadas

objecciones, pero en este sentido ni el mismo Breton puede escapar a ellas, siendo discutible, por ejemplo, la inclusión realizada por él de pintores como Picasso o Klee en las exposiciones internacionales del surrealismo.

Por otro lado este estudio no alienta la pretensión de ser un trabajo exhaustivo, lo que excedería con mucho las posibilidades de una sola persona, máxime cuando la mayoría de los pintores tratados es la primera vez que son objeto de estudio, ahora bien, pese a sus limitaciones supone el primer intento de desentrañar, con una visión de conjunto, el alcance del surrealismo en la pintura española.

En otro orden de cosas, el primer escollo a salvar ha sido precisamente esta casi total inexistencia de monografías sobre la mayoría de los pintores que nos interesan por lo que ha sido necesario como paso previo llevar a cabo el correspondiente estudio biográfico-crítico de gran parte de ellos, en base a una minuciosa revisión de las revistas y periódicos de la época, así como de catálogos de exposiciones. Este aspecto de la investigación, el más lento en su ejecución por su propia naturaleza, ha sido realizado principalmente en Madrid y Barcelona. En Madrid, en la Hemeroteca Municipal, Hemeroteca Nacional, Biblioteca Nacional y Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo y en la Ciudad Condal, en la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona, Biblioteca de Cataluña y Hemeroteca Municipal. La labor de búsqueda de - - -  
- - - material gráfico ha sido completada con la consulta de los archivos fotográficos existentes en Madrid, Barcelona y Zaragoza.

-X-

En cuanto al material motivo de estudio, la dificultad más importante ha sido la localización de obras pictóricas. La falta de un coleccionismo en los años treinta, interesado en este tipo de pintura, así como los efectos traumáticos de la Guerra de 1936, con su secuela de exilios, ha dado como resultado la pérdida y dispersión de gran parte de la obra realizada por nuestros artistas. La paciente localización de esta, repartida por toda la geografía española, trajo consigo los necesarios desplazamientos en repetidas ocasiones a Barcelona, Zaragoza y Canarias, bien en busca de los pintores, bien en busca de quienes conservaban algunas de sus obras.

Junto con la consulta de revistas y periódicos el conjunto más importante de datos procede del contacto directo con los protagonistas que todavía viven, siendo sin duda, por el interés con que fué recibido en la mayoría de los casos mi proyecto, la parte más agradable del trabajo. A la ayuda prestada por: Angel Planells, Jaume Sans, A.G. Lamolla, Ramón Calsina, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, José Caballero, Antonio R. Luna, Juan Antonio Morales, Gregorio Prieto, Felo Monzón y Javier Ciria, así como a la de familiares y amigos en el resto de los pintores, debo el co- tejo de datos, la confrontación de opiniones, y la reconstrucción de una trayectoria vital y artística desconocida hasta ahora. Para todos ellos mi agradecimiento por la atención e inestimable colaboración prestada. Entre todos aquellos que vivieron de cerca la eclosión del surrealismo en España o bien han prestado a este un interés especial, agradezco también a Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Mínik y Rafael Santos Torroella la generosidad con que me acogieron y ayudaron.

Y ya en el capítulo de agradecimientos, quiero destacar, la orientación, los acertados juicios y el aliento constante, proporcionado por el director de la tesis Don Javier de Salas Bosch, quien me sugirió el tema y que, buen conocedor de los ambientes intelectuales y artísticos de los años treinta, ha sabido encauzar y abrir vías de investigación en un ámbito inédito hasta ahora, además de poner a mi disposición su rica colección de revistas de esos años, con rarezas no localizables en bibliotecas públicas. A él, así como a las grandes dosis de comprensión derrochadas por mi familia, que supo soportar estoicamente el largo proceso de gestación del trabajo, debo el que éste haya llegado a su fin.

## CAPITULO I

### EL SURREALISMO Y LA PINTURA



### EL SURREALISMO Y LA PINTURA

El surrealismo está en su origen íntimamente ligado a la producción literaria, ya que fue en el ámbito de la escritura donde Bretón y Soupault llevaron a cabo - los primeros ensayos de automatismo, siguiendo el método, iniciado por Freud, del monólogo lo más rápido posible sin intervención del espíritu crítico.<sup>(1)</sup> Y es ahí donde radica precisamente la primera dificultad - con la que nos tropezamos al encarar el problema de la actividad plástica, realizada al amparo del surrealismo, puesto que la mayoría de las formulaciones teóricas se hicieron en función única y exclusiva del lenguaje - escrito.

En efecto, en el Primer Manifiesto tan sólo se hace alusión a la pintura una vez y de forma accesoria. Tras la lista de literatos de todos los tiempos, que, por un motivo u otro, se pueden considerar sufrealistas "avant la lettre", como Swift, Sade o Poe, Breton, en una nota a pie de página escribe: "Lo mismo podría decir de algunos filósofos y de algunos pintores, de estos últimos tan sólo citaré a Ucello, entre los de época antigua y entre los de época moderna, a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en "La música", por ejemplo), Derain, Picasso (el más puro, con mucho), Braque, Duchamp, Picabia, - Chirico (admirable durante tanto tiempo), Klee, Man -



Ray, Max Ernst y tan próximo a nosotros, Andre Masson".<sup>(12)</sup>

El Segundo Manifiesto, de 1929, no se muestra más explícito en este aspecto, y así los problemas de la inspiración, los mecanismos de la imagen, o el proceso de -- creación artística son formulados, una vez más, en fun-- ción de la escritura.

De todas formas, hay que constatar que, al margen de los textos programáticos, las alusiones a la pintura irán aumentando paulatinamente, al mismo tiempo que crece el interés de Bretón por este tipo de manifestación artística. Este, siguiendo la escala de valores elaborada por Hegel situa por encima de todas las artes a la poesía, pero no dejará de reconocer que, "En los presentes momentos no hay una diferencia en los propósitos -- fundamentales entre un poema de Paul Eluard o de Benjamin Péret y una tela de Max Ernst, de Miró o de Tanguy... La pintura ha sido el primer arte que ha conseguido ascender gran parte de los escalones que la separaban, en cuanto modo de expresión, de la poesía"...<sup>(3)</sup>

Dado el enfoque primordialmente literario que reviste el surrealismo en sus formulaciones teóricas, la primera duda que nos asalta es la validez de la extrapolación de conceptos del campo literario al pictórico.

La misma definición del surrealismo dada por -- Bretón: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se --

intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral,<sup>(4)</sup> deja abierta, con ese "o de cualquier otro modo", la posibilidad de efectuar la subversión total a la que aspira este movimiento, por otros cauces distintos de los - explícitamente citados.

Incluso el mismo no deja de reconocer que el hecho de ser escritor debió condicionar, de alguna manera las características del fenómeno que está en el punto de partida del surrealismo. En el Primer Manifiesto explica como una noche, antes de dormirse, acudió a su mente una frase totalmente gratuita y ajena a los procesos mentales en los que estaba inmerso, ésta se fué imponiendo con rotundidad, siendo el comienzo de una serie de ellas, a las que Bretón percibía como un espectador y no reconocía como suyas. La frase que no recordó después con - - exactitud, era algo semejante a: "Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad", pero no había manera de interpretarla erróneamente, sigue diciendo el - - autor, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. "Si hubiera sido pintor esta representación visual hubiera sin duda predominado sobre la otra. Probablemente mis facultades innatas decidieron las características de la revelación. Desde aquel día, he con

centrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos. Provisto de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus contornos". Y eso es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de calcar". (5)

¿Existe una Pintura Surrealista?

Bretón admite sin ningún género de dudas la existencia de un automatismo gráfico, junto al verbal. Ahora bien, esto no implicaba necesariamente la posibilidad de una pintura surrealista. Y así lo debieron entender una serie de poetas del grupo parisino, que se negaron a aceptar una pintura de este tipo. Temerosos, quizás, de que con ello el surrealismo redujera la actividad investigadora en favor de la elaboración de "objetos artísticos". Pierre Naville en el nº 3 de "La Revolution Surréaliste", órgano de difusión del grupo, es tajante al afirmar: "Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées". El enfrentamiento de posiciones opuestas se zanjó con la toma de la dirección de la revista por parte de Breton, quien, a partir del nº 4, inicia una serie de artículos bajo el título de "Le Surréalisme et la Peinture" encaminados a demostrar no ya sólo la posibilidad, sino incluso la existencia de esta pintura. Al mismo tiempo aumentaron considerablemente en la revista las reproducciones de cuadros.(6)

Ya Max Morise en su fundamental ensayo "Les yeux enchantes", publicado en el número inicial de "La révolution Surréaliste", había planteado la necesidad de una pintura surrealista: "le que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit -- l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu... Aujourd'hui nous ne pouvons -- imaginer ce que serait une plastique surréaliste qu'en considérant certains rapprochements d'apparence fortuite mais que nous supposons dûs à la toute puissance d'une loi intellectuelle supérieure, la loi même du surréalisme." Pero junto a esta declaración de fé en una nueva plástica pone también de relieve con gran clarividencia las dificultades que reviste la aplicación de los principios del automatismo a las artes visuales. Incluso, quizás por primera vez, Morise establece, en base a los procesos de elaboración mental, las relaciones de este tipo de pintura con el arte de los locos y de los médiums, al que los surrealistas concederán gran atención.

A estas alturas y con la perspectiva que conceden los años transcurridos, la disputa de Naville y Breton se ha visto zanjada por la abundancia y relevancia que posteriormente ha tenido la pintura dentro del surrealismo. E incluso pensamos con Guillermo de Torre, que "la expresión de tal aventura del espíritu se manifiesta quizás más rica y expresivamente en las artes plásticas, que en la literatura." (7) En efecto, quien ve por pri-

mera vez ciertos cuadros de Dalí, un relíeue de Arp o un collage de Max Ernst, ¿Acaso no experimenta ante ellos - la presencia de un mundo extraño y turbador, con más nitidez que mediante la lectura de cualquier texto surrealista?. Sin ningún género de dudas, a la larga resultó - más subversivo e intimidador pintar una imagen ilógica que describirla líricamente, puesto que lo metafórico ha bía gozado de una tradición mayor en la poesía que en - las artes plásticas. A esto hay que añadir que en el mun do onírico es esencialmente visual y no verbal, por lo - que su plasmación plástica será siempre más fiel e idónea.

Incluso hubo ocasiones, como la que se dió en - - EE.UU. en los años cuarenta, en las que la explosión del surrealismo en pintura fué un hecho aislado, sin ningún tipo de acompañamiento literario. Y no hay que olvidar que, a nivel del gran público el surrealismo se ha visto identificado con sus manifestaciones pictóricas.

Admitida la existencia de la pintura surrealista, ésta sin embargo, se ha visto acompañada, casi desde su aparición con el calificativo de literaria. "Ya es mala cosa que un movimiento artístico, sea lanzado por un escritor, en este caso André Breton...Las grandes innovaciones de la plástica no deben surgir al conjuro de una proclama, sino por convicción de un artista o un grupo de ellos comulgando en idénticos principios estéticos", escribe Gaya Nuño en un número monográfico de "El Uroga llo" dedicado al surrealismo. (8) Breton refuta en -

numerosas ocasiones este tipo de ataques: "Si existe en nuestros días un tópico, capaz por sí solo de dar la medida de quienes no lo desdeñan, es el de ridicularizar con el epíteto "literario" toda pintura cuya ambición no se conforma con ofrecer la imagen del mundo exterior o, en su defecto, defender en último término el placer de la vista... A esta pintura (realista) de disertación ociosa sobre un mundo de puntillismo se opone absolutamente una pintura que quiere ser una reacción del mundo, en función de la necesidad interior sentida por el artista. No se concede ya la primacía a la sensación, sino a los más profundos deseos del espíritu y del corazón"(9)

La pintura surrealista no surgió por ensalmo tras la publicación del Primer Manifiesto. El hecho de que Bretón se oponga a Pierre Naville con obras concretas, (las realizadas por Max Ernst desde 1920 y las que estaba pintando en aquellos momentos Masson), demuestra que el texto programático no hizo más que aglutinar y explicitar algo que ya estaba en el ambiente. Además el surrealismo tampoco fue un movimiento exclusivamente literario, aunque fuera un poeta el que lo encabezara, sino que fue esencialmente, y por encima de todo, un movimiento ideológico, una forma de vida encaminada a la liberación del ser humano.

Ahora bien, aceptar el surrealismo como un cierto estado del espíritu, no resuelve tampoco el problema del

surrealismo como actividad. Y hasta que no sea precisado de qué modo ese estado vivencial condiciona esta actividad, no podremos examinar con cierta validez las múltiples formas a través de lo que este se manifiesta. Mientras que los críticos, por lo general, centran su atención en el estudio de los hallazgos técnicos y en los medios de los que se valen los pintores surrealistas, éstos insisten sin desfallecimiento en conceder un papel secundario, de mera utilidad a los productos de su quehacer pictórico y literario, dirigido a alcanzar las altas metas propuestas.

Breton Teórico de la Pintura

De todas formas las vaguedades, la falta de precisión de Breton a la hora de establecer los límites de una pintura surrealista no son ajenos a la confusión existente en torno al tema. En efecto, el punto de partida de la serie de artículos recogidos bajo el título de "Le Surréalisme et la Peinture", hace abrigar la esperanza de hallar en ellos estructurados los postulados de Breton en el aspecto estético, pero su lectura es poco clarificadora. Aparte de algunas sentencias del tipo "el ojo existe en estado salvaje" o su precisión sobre el "modelo interior", su discurso se limita a pasar revista a las aportaciones, o a los errores en los que han caído los pintores más importantes del panorama artístico del momento. Así ensalza a Picasso como el perenne descubridor de nuevos senderos, ataca al Braque repetitivo de aquellos años y vituperaba a un Chirico, reducido a falsificador de sus obras anteriores, aunque sin dejar de reconocer, que durante unos

años, los comprendidos entre 1912 y 1917, fué el más -  
cualificado a la hora de extraer de las cosas ese halo  
enigmático y turbador tan apreciado por los surrealis-  
tas. Es tan solo a través de las diversas alusiones a  
pintores como Ernst, Man Ray, Masson o Miró, como va -  
desgranando sus ideas sobre lo que debe ser la nueva pin-  
tura. Lo que de alguna manera supera el aspecto fragmen-  
tario de "Le Surréalisme et la Peinture" es su insisten-  
cia en la aportación de cada uno de los pintores cita--  
dos a la libertad del arte contemporáneo.

Bretón fue el único de los surrealistas del gru-  
po inicial que mantuvo una relación constante con los -  
pintores desde los años veinte hasta el final de su vi-  
da. Fue coleccionista de cuadros y de objetos diversos  
y su principal medio de vida estuvo relacionado con la  
pintura. (Fué asesor, durante un tiempo, en materia de  
pintura del modisto Jacques Ducet, quien por su conse-  
jo compró "Las Señoritas de Avignon y también trabajó  
como gerente de una galería de arte llamada "Gradiva").  
Sus conocimientos de historia del arte eran vagos, pero  
sin embargo, su influencia sobre los pintores fué inclu-  
so mayor y más duradera que la que ejerció sobre los es-  
critores.

Aunque Breton, en numerosas ocasiones, se adhiere  
personalmente a la estética hegeliana: "Incluso en nues-  
tros días, es a Hegel a quien debemos recurrir para -



averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no sólidamente formulada" (10), sus teorías sobre arte no se ajustan a un sistema, sino que elige y alaba aquellas obras que su temperamento le señala como portadoras de una mayor carga de poesía y sueño.

Salvo alguna excepción, la actividad realizada por Breton en el campo de la literatura artística se limitó a su labor de prologuista, valedor de artistas e impulsor de exposiciones. Tan solo dos textos alientan un empeño superior que excede del aspecto coyuntural de la mayoría de sus escritos artísticos. "Genèse et perspective artistiques du surréalisme" de 1941 (11) y "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista". Conferencia pronunciada por Bretón en Praga en 1935 (12).

Parece que hay que esperar el paso de los años - para que la perspectiva que estos otorgan permita a Bretón puntualizar y plantear de forma más precisa el concepto de automatismo aplicado a la pintura.

Pero es también revelador de la dificultad que esta empresa entraña y de las confusiones existentes al respecto, el que once años más tarde de la aparición del primer manifiesto surrealista, tenga que volver, una vez más, a precisar qué productos son merecedores de la etiqueta surrealista, ya que a eso va encimado el último

texto citado. En este caso la expresión "objeto surrealista" no alude a un tipo determinado de construcción - alternativa del surrealismo a la escultura tradicional, - sino que viene empleado en su sentido más amplio. No - sin cierto humor Breton escribe: "Lo ideal sería que todo auténtico objeto surrealista pudiera ser reconocido en virtud de un signo distintivo externo, a cuyo efecto Man Ray pensó en una especie de sello o timbre" (13)

El problema radica en que no es "un signo distintivo externo" (con lo que se simplificaría considerablemente la cuestión) lo que determina que una obra, que - una pintura, sea surrealista o no, sino que su "surrealidad" está en función de un procedimiento y de una intención, a los que como espectadores somos ajenos. Como se ha repetido hasta la saciedad, no hay pintores surrealistas, ni poetas surrealistas, sino surrealistas que - pintan y surrealistas que escriben.

En el surrealismo el objeto creado, en sí mismo - es de importancia secundaria, lo que importa realmente es el espíritu que refleja y que es exteriorizado mediante el acto creativo. Como dice Crevel: "La pintura... el arte de esculpir, poetizar, escenificar y hacerse oír - por especialistas, ideólogos o en reuniones públicas, no son fines sino medios. (14)

Si bien es verdad que la obra artística pierde de

esta manera su valor objetivo y su validez depende del grado de adecuación a los postulados del surrealismo, - dentro de este movimiento se le concede a la creación - artística un papel capital.. "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De - nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto". (15)

Para el surrealismo el arte junto al amor son las únicas vías, en poder del ser humano, para hallar ese - punto en el que se realiza la síntesis de los contrarios y en el que el hombre reencuentra la unidad perdida.

Al no creer Breton en la Religión y considerar - imposible el Saber Absoluto, las dos instancias que superan al Arte en el sistema hegeliano, el poeta francés concibe a este último como el estadio superior del espíritu. Desde este punto de vista Breton no hace más que insistir en la línea de pensamiento, que partiendo del siglo XVIII ha configurado al hombre moderno. Este, despojado de los asideros que le proporcionaba la creencia religiosa en otros tiempos, ha dirigido sus anhelos de eternidad y transcendencia al ámbito de la actividad estética.

La elaboración artística será para el surrealismo

una forma de exploración de la realidad, un medio de descubrimiento de la surrealidad o como Hugnet lo ha de finido: "A Working system for acquiring Knowledge".(16)

Bretón espera de la pintura algo más que valores estéticos, busca en toda obra un efecto revelador, por lo que se acerca a ella con el mismo ánimo con el que se asoma a una ventana, para ver a donde dá.

El Segundo Manifiesto recuerda que el problema general, que el surrealismo se ha planteado, es el del lenguaje, el de la expresión humana bajo todas sus formas. Bretón expone una y otra vez la necesidad de liberar los lenguajes como medio de subvertir el orden lógico y hacer así accesible al hombre otra realidad. "¡Qué me impide trastocar el orden las palabras y perturbar así la existencia, por entero aparente, de las cosas!. El lenguaje puede y debe ser liberado de su esclavitud. No más descripciones según lo natural, no más estudios costumbristas. ¡Silencio! para que yo pase por donde nadie nunca ha pasado. ¡Silencio!. Después de ti, mi hermoso lenguaje". (17)

La pintura, la poesía, se convierten así en una - apasionante exploración del subconsciente, de los mecanismos mentales y del entorno físico del hombre. La actitud del surrealismo ante toda forma de pensamiento especulativo o científico es negativa, ya que pone en tela de juicio la validez de los datos que nos aportan los sentidos. No es que reniegue de la realidad sino de la preemi-

nencia que ésta ha tenido en detrimento del subconsciente. Para Breton la surrealidad se halla en la misma realidad. "Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et - - resseus, m'incline à une philosophie particulière de - - l'inmanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité, meme, et ne lui serait ni supérieure ni extérieurement. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu" (18). Lo que preconiza, el surrealismo, es el cambio de los esquemas mentales que permita - descubrir una nueva realidad, un sentido diferente a las cosas.

#### El Automatismo

El método que permite alcanzar esa surrealidad y proyectar una luz trastornadora del orden establecido - es el automatismo, base y eje, junto al relato de sueños, de toda experiencia surrealista. Mediante él, el artista en una situación de pasividad total se limita a recoger las frases que afloran a su conciencia o deja - vagar el lápiz sobre el papel merced a impulsos incontralados. El automatismo permite alumbrar un "ancho campo de la lógica, de una lógica particular, campo que es precisamente aquel en que, hasta el presente momento, la - facultad lógica, ejercitada siempre por y en el consciente, no ha actuado". (19)

Sin ocultar las limitaciones de tal método, debidas al desconocimiento existente en cuanto a muchos de sus aspectos fundamentales: unidad en que se produce, - velocidad del dictado, dificultad de lograr la pasividad total etc.. Breton pone todas sus esperanzas en el - -

automatismo. (2o) El surrealismo pretende ahondar en las profundidades del hombre y desentrañar sus mecanismos mentales, concediendo una atención especial al estudio de aquellos que se denominan "artísticos" y sobre todo al fenómeno conocido como inspiración (Breton conmina a que cuando se llegue a establecer los procesos de ésta, liberándola de las connotaciones sagradas que le acompañan, sea sometida a la voluntad del artista.)

En definitiva, con el intento de precisar la - constitución de lo subliminal, el surrealismo no hace más que plantear todas aquellas cuestiones que intelectualmente pueden ser consideradas como propias de su época.

El surrealismo se adhiere a la doctrina del inconsciente elaborado por Freud, viendo en la represión de los deseos la causa fundamental de la indigente situación del hombre de hoy. Si bien esta adhesión es proclamada en numerosas ocasiones por Breton, hay que aclarar que los surrealistas extrajeron de las teorías freudianas tan solo algunos postulados, y con una finalidad totalmente distinta. No es una elaboración científica - lo que buscan en ella, ni una técnica curativa, sino un método de liberación del hombre.

Por otro lado la postura mantenida por Freud respecto a ellos fué más que reticente. Freud era comple-

tamente reacio al arte de vanguardia y tardó según recoge Gombrich, casi dieciseis años en recibir a Dalí. El encuentro tuvo lugar en Londres, en 1938, gracias a la mediación de Stefan Zweig amigo del médico vienés. La breve carta que le escribió tras esta visita, si bien manifiesta un cambio de actitud hacia los surrealista mantiene sus resquemores ante la pintura realizada por ellos. "Hasta entonces estuve inclinado a considerar a los surrealistas -que parecían haberme elegido para ser su santo patrón- como lunáticos puros, o al menos en un 95 % como alcohol "puro". El jóven español, con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica, me ha sugerido una apreciación diferente... Sin embargo, como crítico, uno puede todavía estar autorizado a decir que el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconsciente no permanece dentro de ciertos límites." (21)

Lo que pretende el surrealismo con toda forma de expresión no dirigida, es la liberación del lenguaje de las estructuras habituales que lo han anquilosado. Con la expresión verbal no controlada Breton quería estrechar la distancia entre la sensación y la representación y - pensaba que el pintor podía hacer otro tanto en su campo de actuación. "Toda la experimentación actual tendería a demostrar que la percepción y la representación -que parecen oponerse de manera tan radical para el adulto or-

dinario -solo deben considerarse como los productos de disociación de una facultad única, original, de la que dá cuenta la imagen eidética y cuya huella se describe en el hombre primitivo y en el niño. Todos aquellos - que estan preocupados por definir la verdadera condición humana, aspiran, más o menos confusamente, a reencontrar este estado de gracia: digo que solo el automatismo lleva hasta allí. Es posible trabajar sistemáticamente, al amparo de todo delirio, para que la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo deje de ser necesaria y válida". (22)

Esta facultad "única y original", de la que habla Breton, es la que hay que recrear, mediante la confusión de las funciones sensoriales e intelectuales. Todos los esfuerzos de la pintura surrealista van encaminados a - reunificar la visión y Bretón no deja lugar a dudas cuando escribe: "El pintor falta a su misión humana si sigue ahondando el abismo que separa a la representación de la percepción en lugar de trabajar en su conciliación, en su síntesis". (23)

Los surrealistas se esfuerzan por desentrañar la esencia de la imaginación y sus relaciones con lo real. Pero en su teoría de la imaginación, como en otros tantos aspectos su posición es poco precisa, fluctuando, como dice Alquié, entre dos posturas antagónicas; "una especie de naturalismo cosmológico y un humanismo." (24)



Por la primera aceptan la existencia de un pensamiento, de una inteligencia que funciona dentro de nosotros, - pero que es ajena a nuestra personalidad, en la línea de un romanticismo naturalista, en donde la libertad humana no tendría lugar, y con la segunda admiten que la imagen emana de un "yo" hecho de deseos, siendo por tanto la expresión de nuestra personalidad más profunda.

Es decir, unas veces lo imaginario es lo que - tiende a hacerse realidad, estando su origen en el deseo, siguiendo las teorías de Freud, mientras que en - otras la imaginación es una facultad realizadora autónoma por la que las imágenes se nos imponen y se nos - ofrecen como reales. Con esta última postura los surrealistas recogen una teoría surgida del cartesianismo, que vuelve a aflorar con la obra de Taine y Bergson y que tuvo un gran predicamento en la enseñanza filosófica hasta 1930.

Independientemente de cual sea la esencia que le otorguen los surrealistas, éstos intentan, por todos - los medios, que las imágenes no encuentren ninguna resistencia y afloren a nuestra conciencia sin ningún tipo de cortapisas, al mismo tiempo que conceden una atención especial a la síntesis en que la imagen es captada, sí tesis que le confiere un sentido peculiar y que parece fruto de un anhelo. "La imaginación surrealista rechaza lo dado y lo desrealiza, en la vida cotidiana el deseo escoge lo que le satisface y al haber roto los marcos

lógicos de percepción se permite todos los acercamientos, que constituyen un manantial de aclaraciones". (25)

A pesar de esta alternancia de concepciones dispares, parece que predomina en el surrealismo la doctrina freudiana del deseo sobre la teoría de la alucinación. Esta permite, por otra parte, que las imágenes que invaden nuestra conciencia puedan ser identificadas como percepciones.

En definitiva Breton no hace más que aplicar al estado de vigilia las mismas leyes que para Freud rigen el sueño. Los sueños tienen una estructura propia y una finalidad concreta. Estos no solo dan una explicación arbitraria de las sensaciones que en ellos experimentamos, sino que para neutralizarlas, cuando nos amenazan mientras estamos dormidos, éste llega a integrarlas en su narración, evitando así el despertar. La incoherencia con que se nos presentan es tan solo aparente, ya que Freud halló su raíz y explicación en el deseo.

#### Primacía de la Imagen

La base de toda la literatura y pintura surrealista es la imagen, a la que Breton define, siguiendo a Pierre Reverdy, como "una creación pura del espíritu". La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá"...(26)

El proceso de gestión de la imagen surrealista es completamente autónomo, ajeno totalmente a nuestra conciencia, aflorando la imagen con toda su brillantez, una vez elaborada. Bretón se muestra muy explícito a la hora de describir sus facultades: "...de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen ante la que nos encontramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce, y en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder conseguir la aproximación de dos realidades tan distintas, como aquellas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos... Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu con el fin de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomina surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso"(27)

El valor de la imagen radica en su capacidad alumbradora de ámbitos y realidades insospechadas para la elucubración lógica. La imagen más potente, la más valiosa para los surrealistas será la que contenga un más alto grado de arbitrariedad, aquella que más se resista

a ser traducida al lenguaje práctico. En definitiva el surrealismo no hace más que sustituir el conocimiento de ductivo por el analógico.

Tal concepción de la imagen implica no solo la superación del sistema lógico del lenguaje tradicional, sino también del simbólico. La imagen ya no es la representación del objeto, sino que supone una asociación de significados que nada tienen que ver con el sistema de relaciones del mundo exterior. En pintura este mismo proceso pondrá fin al uso de símbolos inteligibles, del tipo de los utilizados por Böcklin y demás simbolistas. La mayor ambigüedad y polivalencia semántica de la imagen visual, al perder su sentido único exigirá una participación mayor del espectador, convirtiéndose así la pintura surrealista en una auténtica "obra abierta". Es to será un rasgo fundamental del surrealismo y un dato esencial para la recta comprensión de la plástica realizada en su nombre.

El surrealismo conlleva una serie de rasgos diferenciales con respecto a otras corrientes artísticas, - tanto en el campo de la estética, como en el papel con-cedido al artista.

Lo Maravilloso es Siempre Bello

Lo que espera Breton de ese choque de imágenes es la aparición de lo maravilloso, que en el surrealismo se identifica con la belleza. "Lo maravilloso es - siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, -

es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello" (28) La belleza para el surrealismo no es algo objetivable, nunca es una belleza-espectáculo, sino que por el contrario "la belleza no es distinta de la conciencia que se adquiere de ella" (29). La belleza es vivida, conlleva la sorpresa y radica en la fusión de elementos dispares, o en esa promesa de unión, que se da mediante las imágenes. La definición que de ella ofrece Breton, extraída de Lautréamont: "bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección", sitúa en la arbitrariedad y en la capacidad sugeridora de las imágenes el grado de valor y de belleza de toda obra.

Así pues, hay que abandonar los baremos tradicionalmente utilizados por la crítica para acercarnos a la pintura surrealista. Si los artistas no buscan lo que se conoce como "belleza", no pueden ser parámetros formales los que sirvan para juzgarlos. Es preciso sustituir los valores estéticos por la autenticidad de la emoción provocada, a la hora de emitir un juicio sobre una obra determinada.

#### El Artista como Médium

La revisión de la noción de arte, emprendida por Breton, proyecta también una luz distinta sobre la función del artista y los mecanismos de la inspiración. Los procesos automáticos propugnados por el surrealismo, en el campo de la poesía y de la pintura, reducen -

al artista a una posición totalmente pasiva, dejándolo limitado a mero transmisor de unos procesos mentales - que se realizan en su interior, pero sin su concurso. Dalí en "La conquista de lo irracional" responde a quienes le dicen que la gente no entiende sus cuadros: - "¿Cómo quereis que los comprendan cuando yo mismo, que soy quien los hago tampoco los entiendo?"(30). La importancia del pintor queda así reducida al mínimo, borrando de un plumazo el prestigio del "talento" y el concepto de "genio". La actividad artística ya no es un don - de unos cuantos elegidos sino patrimonio común.

Todos los hombres llevan en su inconsciente una caudal de imágenes sepultados, que no precisan más que de una técnica, el automatismo, para que irrumpieran con toda su fuerza. El surrealismo cumple así la aspiración de Lautreamont: "La poesía debe ser hecha por todos". El artista al abdicar en su individualidad, de la personalidad, de la que tan celoso se sentía, "entra en posesión de la llave de un tesoro, pero no le pertenece, ya que ese tesoro no es otro que el tesoro colectivo". (31) De todas formas el anonimato del autor no es total, ya que la repetición de unos mismos motivos en cada pintor, traiciona al hombre tanto como los sueños o los lapsus. El hecho de que cada artista emplee un repertorio de - símbolos y no otros es revelador de un inconsciente individual junto al colectivo.

Otro de los aspectos que plantea el uso de tales técnicas en el surrealismo es el de la responsabilidad

del autor. Al liberar el automatismo el mundo del subconsciente, amordazado hasta ahora por la razón, las buenas maneras o la moral, no es extraño encontrar en muchas de estas obras un fuerte contenido violento, erótico o sacrílego, respecto del cual el artista, como mero instrumento registrador que es, puede ser tan ajeno como los escandalizados espectadores.

Breton no solo le exime de responsabilidades, sino que va más allá al afirmar "será preciso que una nueva moral sustituya a la usual, causa de todos nuestros males" (32).

#### El Modelo Interior

Breton concede a la pintura una posición privilegiada en la labor de subversión del orden establecido. Sobre ella escribe: "Il me semble que je puis beaucoup, exiger d'une faculté qui, par-dessus presque toutes les autres, me donne barre sur le réel, sur ce qu'on entend vulgairement par le réel" (33). La pintura surrealista, liberada de la función imitativa tradicional, va a centrar su actuación en dos campos muy precisos, la narración de procesos oníricos y la reproducción de imágenes internas, que indudablemente, no son productos de generación espontánea. Las creaciones aparentemente más libres de los pintores surrealistas siempre tienen su punto de partida en la elaboración de restos visuales, provenientes de la percepción externa. La mayor habilidad de un artista, no se basa tanto en la novedad, siempre relativa de los materiales que utiliza, como en la mayor

o menor iniciativa a la hora de sacar provecho de ellos mediante la reagrupación inconsciente de los elementos desorganizados.

El surrealismo reniega de la pintura realista - (igual que reniega de la novela) y del tema como justificación de la actividad artística. A partir de ahora - - "L'oeuvre plastique, pour répondre á la nécessité de ré vision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc á un modèle purement intérieur, ou ne sera pas" (34). Ese - "modelo interior", propugnado por Breton, tan solo aflo rará mediante el automatismo, que se convierte así en - el motor de toda actividad artística, como único medio capaz de proporcionar al hombre actual la visión virgen que Breton reclama al inicio de "Le Surréalisme et la Peinture" cuando escribe "L'oeil existe á l'état sauvage".

Tal concepción de la pintura, de espaldas a la - realidad, desligada del medio físico que nos rodea y vol lcada a expresar nuestras voces interiores, les lleva - - irremisiblemente a valorar, el arte de los locos, salvajes y mediuns, como ejemplos de libertad absoluta y - - ausencia de todo control. Pero a pesar de las similitu ldes en los procedimientos automáticos utilizados por - unos y otros, los surrealistas no renuncian nunca a la voluntad de la que carecen los alienados y no admiten jamás la disociación psicológica del médium, que actua-



bajo el mandato de un espíritu ajeno a él. El surrealismo, por el contrario, lucha por unificar la personalidad del individuo.

La referencia a un modelo interior niega validez no sólo a la pintura dedicada a representar el espectáculo cotidiano de los seres y de las cosas (aunque éste se presente modificado por cualquier tipo de deformación), sino también a toda obra no figurativa. Ya que en ella no se da ni la percepción física ni la representación mental, que el surrealismo se esfuerza en reconciliar. Mientras que para el pintor surrealista el automatismo nunca dejó de ser una forma de conocimiento, para la abstracción lírica los métodos no controlados de producción vuelven a ser una actitud estética. Para Breton el campo plástico del surrealismo es el que está limitado en un extremo por el "realismo" y en el otro por el "abstractismo". La amplitud de posibilidades, que conlleva tal aseveración, es concretada, en cierta manera, cuando precisa: "Lo que califica, ante todo, la obra surrealista es el espíritu en el que ha sido concebida. Si se trata de una obra plástica, el valor que le prestamos puede estar en función bien del poder visionario del que da prueba, bien del sentimiento de vida orgánica que de ella se desprende (sin que, de modo sensorial o conceptual, tal vida pueda reducirse al aspecto de tales o cuales elementos que la componen), bien del secreto de una simbólica nueva que lleve en sí, etc...(35)

### Características de la Pintura Surreal

Sin olvidar que lo que califica a una obra pictórica como surrealista es el espíritu con que se concibió, sin embargo es posible aludir a una serie de rasgos comunes, que de alguna manera son la expresión formal de esos mecanismos mentales de subversión de la realidad, a los que la pintura junto con la escritura se encamina.

Uno de los rasgos peculiares de la pintura surrealista es su indigencia plástica, consecuencia lógica de su consideración de medio y no fin. La búsqueda de la imagen, de la metáfora visual, prevalece siempre sobre la calidad técnica. Esta despreocupación por el oficio va frecuentemente acompañada por la tendencia a la supresión de cualquier rasgo personal en la factura, llegando en el collage a sus últimas consecuencias. Otras veces, por el contrario, el pintor se va a valer del realismo académico más desacreditado, haciendo gala de un dibujo preciso y de una factura minuciosa, ajustados a la perspectiva más exacta y tradicional. Ahora bien su aparente realismo es falso, ya que este no radica tan solo en la copia fiel del aspecto externo de los objetos, sino que precisa también de una organización posterior en el lienzo, según las normas dictadas por la representación tradicional. Por el contrario, debido al proceso de extrañamiento que sufre todo lo representado con el surrealismo, este oficio mezquino e impersonal se convierte, en manos de los pintores, en el medio más eficaz a la hora de reproducir las imágenes turbadoras.

que ascienden desde el inconsciente, con la misma sorprendente claridad, de que hacen gala nuestros sueños. En el surrealismo la perspectiva extraída de Chirico - servirá para recrear un estado anímico, en vez de limitarse a definir un espacio físico según las reglas de la perspectiva caballera.

La pintura surrealista se va a caracterizar por el desplazamiento sistemático, por la descontextualización de los objetos como medio de desrealización de todo lo que nos rodea. Cualquier objeto de nuestra experiencia cotidiana, por el solo hecho de desarraigarlo, aislarlo o colocarlo en una relación insólita, es capaz de proyectar una luz reveladora de una verdad insospechada. Los surrealistas buscan, en la exploración de la realidad externa y mediante este "depayement" constante, un reflejo de su necesidad interior.

Este proceso de destrucción de la realidad, necesario para que estalle la chispa de lo surreal hace que en la pintura surrealista abunden tanto las imágenes ambivalentes (es frecuente la mutación de las propiedades físicas de seres y objetos) como la heterogeneidad material por la mezcla de diversas técnicas. Así mismo se simultanean concepciones estilísticas muy dispares - El esquematismo, la semiabstracción y la deformación - serán métodos frecuentemente utilizados en este proceso de desrealización del mundo circundante.

En definitiva la pintura surrealista sustituye las leyes de la lógica por la irracionalidad total, fruto de la libre asociación de las imágenes. Este tipo de pintura dirigida a la exploración del mundo onírico y del subconsciente creará toda una iconografía peculiar para expresarlo. Las turbulencias de ese mundo interior estallan en visiones desconcertantes, violentas e incluso a veces desagradables. Como decía Breton "la belleza será convulsiva o no será".

La aparición de la pintura surrealista fué un - - auténtico revulsivo en el panorama artístico del momento. Para quienes alababan el esfuerzo realizado por el cubismo, en orden a liberar a la pintura de su finalidad imitativa, aquella constituyó un retroceso. Indudablemente, al menospreciar el objeto artístico, rompía con la creencia, cada vez más arraigada, de que el arte se justificaba a sí mismo, e imponía un retorno a la - pintura de contenido.

De todas formas no fue una reacción llevada a cabo exclusivamente por el surrealismo, sino que éste hay que considerarlo inmerso en un movimiento más amplio de vuelta a la figuración, ocurrido en el arte europeo de los años veinte y cuyo ejemplo más ilustrativo lo constituye la *Neue Sachlichkeit*.

Para Cirlot el surrealismo es un gran movimiento de síntesis, en el que se dan cita las dos tendencias -

que se disputan la supremacía de la pintura, desde comienzos de siglo: el impulso de disolución del objeto y la reacción encaminada a la recuperación de la forma. "Algunos de sus pintores tomaron primordialmente sus elementos de la tendencia expresionista disolutiva, - otros concedieron primacía a la reconstrucción del objeto y de la imagen figurativa, pero los más puros y representativos abarcaron todos los sistemas de contradicciones, situando en el centro de las mismas sus especulaciones plásticas, muy probablemente, por ver en esas divergencias el símbolo de la situación existencial de partida para alcanzar la gran finalidad de su doctrina." (36)

N O T A S

1. Explicado en el Primer Manifiesto. "Manifiestos del Surrealismo". Madrid, 1969, pp. 41-42. El resultado de estos ensayos fué: "Les champs magnétiques"; publicado en 1920.
2. Ibídem, pág. 46.
2. "Situación surrealista del objeto", 1935, publicado en "Manifiestos del Surrealismo", Madrid 1969. pp. 281-282.
4. Primer Manifiesto 1924 en "Manifiestos del Surrealismo", pág. 44.
5. Ibídem pág. 39. De todas formas Breton en otras ocasiones no se muestra tan seguro a la hora de afirmar la igualdad de potencia entre las imágenes verbales y las visuales, lo que le lleva a escribir: "que las inspiraciones verbales están infinitamente más cargadas de sentido visual, son infinitamente más resistentes ante el ojo, que las imágenes visuales propiamente dichas". ("El mensaje automático", 1933 recogido en "Apuntar del día" Caracas 1974, pág. 137). Para él las imágenes son primero oídas y después vistas. Pero admitiendo que este proceso fuera diferente en el caso de los pintores, intentó recoger sin éxito, el testimonio de estos sobre dichas cuestiones. Desanimado se lamenta de que los pintores "sean avaros para las confesiones" ("Silencio de Oro" recogido en "La llave de los Campos" Madrid, 1976, pág. 91).

6. "Le Surréalisme et la Peinture" aparece en los números 4, 6, 7 y 9-10. Fueron publicados en - Paris en 1928 y más tarde reeditados junto a "Génèse et Perspective artistiques du Surréalisme" y una serie de artículos dispersos por Breton en 1945. La edición manejada es la de Gallimard . Paris, 1965.
7. "¿Qué es el Superrealismo?" Buenos Aires, 1955, pág. 51.
8. "A los 50 años del Surrealismo". EL UROGALLO, núms. 29-30, Madrid, 1974, pág. 108.
9. Citado por Philippe Julian en la introducción al catálogo "El simbolismo en la pintura francesa". Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, Octubre-Noviembre 1972. pág. 19
10. "Situación Surrealista del Objeto" 1935. Recogido en "Manifiestos del Surrealismo", Madrid 1969. pp. 279-280.
11. Recogido en "Le Surréalisme et la Peinture". Paris 1965.
12. Recogido en "Manifiestos del Surrealismo". Madrid 1969.
13. "Situación Surrealista del objeto". Manifiestos... pág. 276.
14. Rene Crevel "Dalí o el anti-oscurantismo" Barcelona - Palma de Mallorca, 1979. pág. 15.

15. Segundo Manifiesto del Surrealismo, 1930, en "Manifiestos..." pág. 162. Este mismo texto aparece como significado de la palabra surrealismo en el "Dictionnaire abrégé du surréalisme". Paris, 1938 pág. 26.
16. "In the lighth of surrealism" en Alfred H. Barr. "Fantastic art, dada surrealism". Nueva York, - 1947. pág. 35.
17. "introducción al discurso sobre la poca realidad" 1924, en "Apuntar del día" Caracas 1974, pág. 19.
18. "Le Surréalisme et la peinture", pág. 46.
19. Segundo Manifiesto en "Manifiestos..." pp. 202-3.
20. Trata el tema del automatismo, además de en los dos manifiestos en "Carta a Rolland de Renéville" y en "El mensaje automático" recogidos en "Apuntar del día", Caracas, 1974.
21. Recogido por Gombrich en "Freud y la psicología del arte", Barcelona, 1971. pp. 24-25.
22. Breton. "El mensaje automático" 1933. en "Apuntar ..." pág. 155.
23. "Silencio de Oro" 1944, en "La Llave de los campos, Madrid, 1976, pág. 90
24. F. Alquie, "Filosofía del Surrealismo", Barcelona, 1974. pág. 163.



25. Ibídem, pág. 166.
26. Primer Manifiesto". en Manifiestos... pág. 38.  
La definición de Pierre Reverdy apareció en Nord-Sud  
marzo 1918.
27. Ibídem, pág. 58
28. Ibídem, pág. 31
29. F. Alquie. Op. cit. pág. 181.
30. Dalí. "La Conquista de lo irracional" recogido en  
"Sí" Barcelona, 1977. pág. 20
31. "Documentos políticos del Surrealismo". Madrid,  
1973 pág. 74
32. "Primer Manifiesto" en "Manifiestos... pág. 67
33. "Le Surréalisme et la Peinture", Op. cit. pág. 2
34. Ibídem, pág. 4
35. Cometa Surrealista. 1947. en "La Llave... pág. 114
36. "La pintura surrealista", Barcelona, 1955. pág. 42.

CAPITULO II

TECNICAS DE LA PINTURA SURREALISTA

#### TECNICAS DE LA PINTURA SURREALISTA

Lo primero que sorprende a todo aquél que intenta estudiar cualquier aspecto relacionado con la pintura surrealista, es la abundancia y disparidad de técnicas - que ésta ha propiciado, así como la dificultad que presenta hoy la definición del surrealismo, dada por Bretón, para poder abarcar todas sus manifestaciones. En efecto, - unificada la producción plástica por la identidad de intenciones, encaminada a la liberación de la actividad del inconsciente, la pintura no ha hecho más que esforzarse "en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental". (1)

El automatismo psíquico, propugnado por Bretón, - permite al artista dos opciones bien diferenciadas: 1º) El abandono puro y simple a la fuerza del impulso gráfico, - 2º) La fijación de las imágenes oníricas. En la primera - la mano del pintor, sin ninguna intención preconcebida y alentada por un impulso que es ajeno a la voluntad del artista va creando imágenes conforme se va deslizando el lápiz. Mientras que en la segunda, basada en el proceso de formulación y asociación autónoma de las imágenes, el pintor traslada al lienzo la imagen previamente elaborada en su mente. Estas dos formas de actuación son denominadas de muy diferente manera, ateniéndonos nosotros a lo largo de

este trabajo a: AUTOMATISMO RITMICO y AUTOMATISMO SIMBOLICO respectivamente, por considerarlas las más precisas.

Así como el automatismo rítmico no presenta grandes diferencias en cuanto a procedimiento con la escritura "la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner" (2) el automatismo simbólico implica una mayor mediatez y la duda de si su técnica más elaborada puede ser una limitación a la espontaneidad preconizada.

Max Morise consciente de este problema plantea en "Les yeux enchantés" la mayor complejidad de la actividad pictórica con respecto a la escritura" ...le mot s'identifiant pour ainsi dire à la pensée, les traces du pinceau au contraire ne traduisent que médiatement les images intellectuelles et ne portent pas en eux-mêmes leur représentation. Le peintre serait donc obligé d'élaborer par le moyen de facultés conscientes et apprises des éléments que l'écrivain trouve tout fabriqués dans sa mémoire". A pesar de esta mayor dificultad, Morise afirma la existencia de una pintura surrealista (como ya vimos en el capítulo anterior) si bien solo considera como tal a la realizada mediante el automatismo rítmico"...c'est ici que nous touchons à une activité véritablement surréaliste les formes et les couleurs se passent d'objet, s'organisent selon une loi qui échappe à toute préméditation, se fait et se défait dans la même temps qu'elle se manifeste". Su postura hacia lo que hemos denominado automatismo simbólico no deja lugar a dudas, ya que en éste es necesaria la intervención de un mecanismo mediador, la memoria para plasmar las imágenes.

"...cet effort de seconde intention qui deforme nécessairement les images en les faisant affleurer à la surface de la conscience nous montre bien qu'il faut renoncer à trouver ici la clef de la peinture surréaliste. Tout autant - certes, mais pas plus que le récit d'un rêve, un tableau de Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme: les images son surréalistes, leur expresion ne l'est pas". (3)

Indudablemente no todos se muestran tan categóricos como Morise, pero si es verdad que la mayoría de los resquemores expresados por los críticos han ido dirigidos hacia el automatismo de funcionamiento simbólico, por considerar lo el más propicio al fraude.

El automatismo rítmico en el que predomina el signo, el trazo y el dinamismo será el preponderante en la primera etapa de la pintura surrealista, aproximadamente entre 1927 y 1929, siendo sus máximos representantes Masson, Matta y Lam. Después, sin que esto suponga la desaparición del método anterior, y a pesar de las prevenciones que suscita, se irá imponiendo el automatismo simbólico, ya que es el que logra provocar en el espectador sensaciones más fuertes de estupor y extrañeza. Esta tendencia, en la que predomina la imagen, lo estático y una objetividad en la representación de los seres y de las cosas, cercana en muchas ocasiones a La Neue Sachlichkeit, está encabezada por Dalí, Ernst, Magritte y Delvaux.

Aunque Breton no se mostró muy propenso a reconocer

la deuda con el movimiento dadá, muchas de las técnicas - utilizadas en la pintura surrealista proceden de este movimiento; el biomorfismo, el collage y la pintura basada en la unión de realidades dispares, así como los objetos encontrados eran ya elementos ampliamente experimentados.

El mismo automatismo rítmico tiene su precedente - inmediato en una serie de dibujos de Jean Arp, a los que W.S. Rubin describe así: "...su punto de partida era el - concepto de vitalidad, el movimiento de la mano creadora. Sus temas no eran preconcebidos sino que en la medida en que las formas aparecían sobre la superficie provocaban - asociaciones poéticas. Sugerencias de la vida vegetal - formas de animales, fisonomías humanas y órganos fueron - surgiendo sin que se llevaran a nivel de lo literal, ya - que el artista prefería siempre la forma ambigua que sugería mucho sin identificar nada. Luego de trazar las línneas, se llenaba los contornos con tinta negra, cambiándolos y ajustándolos con frecuencia, y hasta eliminando formas a medida que se terminaba el dibujo". (4)

Esta descripción alude además a uno de los elementos más característicos de la iconografía surrealista, el biomorfismo, es decir a las formas orgánicas no definidas creadas por Arp. . Para Rose Berenice (5) el procedimiento automático desarrollado por la pintura surrealista, que depende de la línea como elemento básico, suprime la descripción de la silueta (tal como la utilizaba Has Arp) y cobra las características de un hilo enmarañado, que traza formas y espacios cada vez más ambiguos, llegando -

en obras de Masson y Matta muy cerca de la abstracción. - Este tipo de línea genera una configuración que es la negación de toda relación entre distintas partes, ningún elemento se supedita a otro, por lo que la imagen total - se dá como una unidad, al mismo tiempo.

En el fondo de esta técnica late la creencia sostenida por todos los expresionismos, de que la factura pictórica y el trazo del lápiz determinan y transmiten emoción.

En el polo opuesto, el automatismo simbólico, con su postura minuciosa y visión realista, recupera el preciosismo de la pintura "pompiere" proyectándola hacia el ilusionismo más extremo.

Al final de la década de los años veinte, una nueva técnica cambia los presupuestos de la pintura surrealista. Esta técnica es la actividad PARANOICO-CRITICA, definida por su creador Dalí como: "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes". (6)

Los surrealistas demostraron constantemente gran interés por las enfermedades mentales, como ejemplos de mecanismos psíquicos ajenos al sistema lógico, y una de las alteraciones que más estudiaron fué la paranoia.

El paranoico físicamente sano, interpreta los fenómenos del mundo exterior en función de su obsesión. Cada -

hecho que le acontece confirma las exigencias de su subjetividad, realizando así continuamente una síntesis de lo real y de lo imaginario que a la fuerza tenía que ser atractiva a los ojos de los surrealistas. Lo que distingue a esta enfermedad de otros procesos delirantes es su sistematización coherente, al tiempo que implica la afirmación del primado del deseo.

En 1929 Dalí elucubró la posibilidad de un método experimental, basado en el poder súbito de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia. Con este método se propuso plasmar "las imágenes de la irracionalidad concreta" mediante una técnica muy cercana a la gran pintura realista de un Velázquez o un Vermeer de Delft. Las obras así realizadas se convertían en "Fotografía instantánea en colores y a mano de imágenes superfinas, extravagantes, extra-plásticas, desilusionantes, hipernormales, débiles, de la irracionalidad concreta: imágenes que, provisionalmente, no son explicables ni reductibles por medio de los sistemas de la intuición lógica ni por los mecanismos mentales". (7)

El aspecto revolucionario de la paranoia-crítica, radica en la superación de la pasividad del automatismo y en la introducción en la pintura surrealista de un componente activo. Ahora bien, la presencia de elementos activos y sistemáticos no presupone la idea de un pensamiento voluntario, ni implica compromiso intelectual alguno, por que en la paranoia como demostró Lacan ("De la psychose



aparanoia que dans ses rapports avec la personnalité." Paris 1930) la estructura activa y sistemática es consustancial al fenómeno delirante mismo. Es decir todo fenómeno delirante de tipo paranoico entraña ya la estructura sistemática.

El método de la paranoia-crítica es aplicable a todos los ámbitos artísticos, cine, interpretación de obras de arte, etc... En pintura una de sus consecuencias es la creación de la imagen doble, mediante la cual, la representación de un objeto, sin la menor modificación figurativa, o alteración de sus partes, es al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente.

Dalí sostiene que la figuración puede ser teórica - y prácticamente multiplicada hasta el infinito, todo depende de la capacidad paranoica del autor. Habiendo él realizado hasta seis imágenes simultáneas. A este tipo de imagen corresponde el retrato de Mae West, que al mismo tiempo es un salón, o el perfil humano formado por una serie de negros sentados junto a sus cabañas, ampliamente reproducidos.

Dalí ha desarrollado su teoría de la paranoia-crítica fundamentalmente en dos obras: "La conquista de lo irracional" y "Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranóico desde el punto de vista surrealista". (8) -

Otra de las técnicas fundamentales de la plástica surrealista es el COLLAGE, al que Max Ernst define como "la alquimia de la imagen visual. El milagro de la transformación total de los seres y las cosas con o sin modificación de su aspecto siquico o anatómico. (9)

El collage consiste en la introducción de un material u objeto extraído de la realidad, en una obra artística. Aunque existen precedentes que se remontan al siglo -XII, en el Japón, como recoge Herta Wescher en su "Historia del Collage" (10), fueron los cubistas los que generalizaron el procedimiento comenzando a pegar trozos de papel en sus lienzos. Braque definía el "papier collé" como "certidumbre" y efectivamente por su valor de "realidad" fué utilizado en un arte fuertemente intelectualizado como era el cubista.

Como dice Tzara: "Una forma cortada de un periódico e integrada en un lienzo o dibujo, incorpora al lugar común, un trozo de realidad cotidiana, corriente, en oposición a otra realidad construida por el espíritu. La diferencia de materiales que el ojo es capaz de trasponer en sensación táctil da un nuevo sentido al cuadro". (11) Mediante el collage cubista se enfrentan en una misma obra el mundo de lo representado y el mundo de la realidad, siendo el punto de partida de un concepto nuevo de pintura, por el que ésta renuncia a su función tradicional de imitar. El collage desde 1912, fecha en que toma carta de naturaleza con el cubismo, está presente en prácticamente todas -

las tendencias artísticas posteriores: futurismo, constructivismo, dadaísmo, etc.. ya que el empleo de nuevos materiales se convirtió en la vía de experimentación más importante del arte de vanguardia. El collage bajo sus diferentes aspectos marca, en la evolución de la pintura contemporánea, la propuesta más revolucionaria.

El creador del collage surrealista es Max Ernst, quien en el fundamental texto "Au-delà de la peinture" relata el origen de esta técnica: "Un día del año 1919, encontrándome en un día de lluvia, en una ciudad de la ribera del Rin, me ví sorprendido por la obsesión que ejercían sobre mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para la enseñanza antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica. Allí encontraba reunidos elementos figurativos tan distantes entre sí que lo absurdo de su conglomerado provocó en mí una súbita intensificación de las facultades visionarias e hizo nacer una serie de imágenes contradictorias, - imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos amorosos y de las visiones hipnagógicas. Tales imágenes pedían por sí mismas nuevos planos donde pudiera verificarse su encuentro, en lo nuevo desconocido (plano de la no conveniencia). Bastaba entonces agregar sobre esas páginas de catálogos, dibujando o pintando, y para ello no era preciso sino reproducir dócilmente lo que veía en mi interior, un color, un trazo de lápiz, un paisaje extraño,

a los objetos representados, el desierto, un cielo, una capa geológica, un suelo, una sola línea recta, significando el horizonte, para obtener una imagen fiel y fija de mi alucinación; para transformar en dramas capaces de revelar mis más hondos deseos, lo que antes sólo eran triviales páginas de publicidad". (12)

El poder de revelar los más íntimos deseos, la capacidad de hacer aflorar lo irracional es lo que caracteriza al collage surrealista. No se trata ya de la nueva incorporación de un objeto real, propio de los cubistas, ni de la desmitificación del arte a través de la mezcla de tipografías, realizado por los dadaístas, con los que el collage conoce un gran desarrollo, sobre todo en la vertiente - del fotomontaje de contenido político y social.

Formalmente Max Ernst sustituye la incorporación de diversos materiales, papeles, telas, madera, etc... por - imágenes extraídas de un amplio repertorio: catálogos, revistas ilustradas, grabados populares; folletines por entregas etc... Mientras que en la pintura el artista parte de cero, del vacío, del lienzo blanco, en el collage el - punto de arranque va a ser la imagen sustraída de las ilustraciones gráficas, especialmente de las de finales del siglo XIX en el caso concreto de Ernst.

Si bien en sus primeros collages, los realizados -

en colaboración con Paul Eluard, "Répétitions" y "Les Malheurs des immortales", a su llegada a París en 1922, Max Ernst yuxtapone elementos recortados de diferentes procedencias, en sus tres obras fundamentales: "La Feme 100 tetes" de 1929, *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*", de 1930 y "*Une Semaine de bonté ou les Sept éléments capitaux*"; de 1934 cambia el procedimiento, partiendo de una sola imagen completa, en la que inserta despues otros elementos, a veces mínimos, extraídos de otras láminas. Estos elementos de procedencia diversa son encajados de forma tan minuciosa que el espectador no percibe el instante en el que ingenuas figuras femeninas se revisten de poder maléfico, o los más triviales objetos se transforman en emblemas de enigmas indescifrables, todo ello al conjuro de atmósferas enrarecidas y dramáticas. El mundo de lo extraordinario se despliega ante nuestros sorprendidos ojos.

Louis Aragon (13) nos ha dejado el inventario de los distintos procedimientos utilizados por Max Ernst: uso del elemento fotográfico, pegado en un dibujo o pintura; de la imagen recortada, incorporada a una pintura, o a otra imagen (grabado); de fotografía pura y simple de una composición de objetos inconcebibles desde el punto de vista fotográfico. Ahora bien, (advierte el poeta francés), esto no basta para caracterizar tales collages. Es preciso tener en cuenta el hecho de que los elementos utilizados sirvan de un modo u otro para representar de nuevo lo que ya habian

figurado, o bien para que mediante una metáfora absolutamente nueva, representen algo enteramente diferente. A pesar de la variedad de procedimientos experimentados, sobre todo en los primeros momentos, la mayoría de sus collages, como acabamos de ver, son solo yuxtaposiciones de imágenes sin ningún tipo de manipulación manual posterior.

En muchos de los primeros collages de Max Ernst el componente escrito adquiere una gran importancia. El pintor introduce en ellos largos títulos en francés y en alemán, que en vez de contrapunto esclarecedor, no hacen más que - acentuar con su ambivalencia la incertidumbre general de la obra.

Las obras realizadas mediante el collage se muestran particularmente cercanas a la propuesta formulada por Lautreamont: "bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección" y que concretada por Breton en la búsqueda del "depaysement systematique" constituye la base de toda la estética (y - ética) del surrealismo.

El término collage no se reduce ya a las obras en las que se introduce un elemento pegado, sino que va a hacerse extensivo a todas aquellas obras en las que se unan elementos pertenecientes a categorías visuales o mentales distintas. Como dice el propio Max Ernst con un sentido -

del humor típicamente surrealista: "Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage" (14). Efectivamente de los 56 collages que expone en Mayo de 1921, bajo el título de "La Mise sous Whisky-Marin", en la Galería Au Sans Pareil de París tan sólo doce tienen fragmentos pegados. (15)

Si el collage viene determinado, no ya por el elemento pegado, sino por el principio de yuxtaposición de imágenes y por la capacidad de extrañamiento provocado, vemos que en definitiva estas son las mismas premisas que impregnan una gran parte de la pintura surrealista, lo que ha permitido a Louis Aragon hablar de una "estética del collage", aplicable a la pintura realizada mediante el automatismo de funcionamiento simbólico. Desde este punto de vista los cuadros de Magritte podrían ser considerados como maravillosos ejemplos de collage pintados a mano.

Con motivo de la exposición de collages realizada en 1930 en la Galería Goemans de París, en la que se mostraron obras de los cubistas: Braque, Picasso y Gris; de los dadaístas: Arp, Duchamps, Man Ray y Picabia y de los surrealistas: Miró, Ernst, Tanguy, Dalí y Magritte, Aragon escribió para el catálogo "La peinture au défi". (16) el primer texto importante que se ocupa de este tema y en el que hace también un estudio de su desarrollo histórico. El escritor francés llega a la conclusión de que el collage es la única alternativa posible a la decadencia de la pintura. "Le collage moderne ne requiert pas notre attention

pour ce qu'il a de concerté, d'absolument opposable a la peinture, au-delà de la peinture. Pour ce qu'il représente de possibilité humaine. Pour ce qu'il substitue à un art avili un monde d'expression d'une force et d'une portée inconnues. Pour ce qu'il restitue son sens véritable à la vieille démarche pictural, en empêchant le peintre de s'adonner au marcialisme, à l'art pour l'art, en ramenant aux pratiques magiques qui sont l'origine et la justification des représentations plastiques, défendues par plusieurs religions." (17)

Un año más tarde Tzara publicaba en la revista - - Cahiers d'Art otro importante texto dedicado a esta técnica: "Le papier collé ou le proverbe en peinture". (18)

El collage borra de un plumazo el concepto del arte como objeto valioso, elimina su valor de mercancía y termina con la individualidad del creador. Para Cirlot: "el collage vino a salvar el arte representativo bidimensional - del mero virtuosismo de la forma, volviendo a ponerle frente a los grandes problemas de contenido". (19)

El collage en definitiva consigue hacer realidad la vieja aspiración del Conde de Lautréamont, de que la poesía debe ser hecha por todos y parafraseada por los surrealistas en su deseo de que "lo maravilloso debe ser hecho por todos y no por uno solo".

Aunque con una menor difusión, las técnicas citadas



a continuación, se han mostrado igualmente valiosas en cuanto a su poder revelador.

El FROTTAGE, al que Bretón concede gran importancia, se basa en la "intensificación de la irritabilidad de las facultades del espíritu". (20) Su descubridor Max Ernst relata en "Au-delà de la peinture" el origen de este procedimiento: "El 10 de agosto de 1925, una insoportable obsesión visual me permitió descubrir los medios técnicos que me permitirán verificar una larga práctica de la lección de Leonardo (relativa a la interpretación de manchas). Partiendo de un recuerdo de infancia, en el curso del cual - un panel de caoba falsa, situado frente a mi lecho, había desempeñado el papel de agente provocador óptico de una visión hipnagógica, y encontrándome en un día de lluvia, en un albergue a la orilla del mar, fui sorprendido por la - obsesión, que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, - en el que mil fregados habían acentuado las muescas. Me decidí entonces a interrogar el simbolismo de esa obsesión y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, tomé de las planchas una serie de dibujos, poniendo sobre ellas, al azar hojas de papel, las cuales froté con una mina de lápiz de plomo". Max utilizó este procedimiento con las materias más dispares, descubriendo en los dibujos hechos así, cabezas humanas, animales y gran diversidad de objetos. "Insisto en el hecho de que los dibujos así obtenidos pierden cada vez más, a través de una serie de sugerencias y transmutaciones que se producen espontáneamente, al modo de lo que sucede con las visiones hipnagógicas, el carácter de

la materia interrogada (la madera, por ejemplo), para adquirir el aspecto de imágenes, de una precisión inesperada cuya naturaleza debe proceder, seguramente, de la causa - primera de la obsesión, tendiendo a producir un simulacro de dicha causa". Las primeras obras así realizadas, fueron reunidas por Max Erust bajo el nombre de "Historia Natural".

DECALCOMANIA. Técnica descubierta por Oscar Dominguez en 1936. Breton explica este procedimiento en el "Dictionnaire abrégé du surréalisme", (21). Extiéndase con un grueso pincel gouache negro, más o menos diluído, según los lugares, sobre una hoja de papel blanco y satinado que, inmediatamente, se recubrirá con otra hoja similar sobre la que se ejercerá una presión moderada. Levántese sin prisa la segunda hoja. Con este método se pretende estimular la - imaginación del espectador al extraer de las manchas distintas imágenes. El procedimiento es el mismo tanto en la decalcomanía sin objeto preconcebido como en la "decalcomanía del deseo", variante en la que el autor interpreta las manchas en un sentido único, ofreciendo por lo tanto la - obra concluida al espectador.

CADÁVER EXQUISITO. "Juego que consiste en que varias personas compongan una frase o un dibujo, sin que ninguna de ellas pueda tener en cuenta la colaboración o colaboraciones precedentes". (Dictionnaire abrégé du surréalisme). - Toma el nombre de la primera frase obtenida por este método: "El cadáver - exquisito - beberá el vino - nuevo". Fué inventado en 1924 en la casa nº 54 de la Rue du Chateau, en que habitaban: Marcel Duhamel, Jacques Prévert e Yves Tan-

guy. El cadáver exquisito se halla dentro del mismo espíritu que rige al collage. En España por la falta de conciencia de grupo y por tanto de empresas comunes no alcanzó gran difusión, aunque existen algunos ejemplos.

FUMAGE. Procedimiento descubierto por Paalen en 1938, consistente en pasar la llama de una vela por la superficie de un papel o por una superficie ya pintada, dejando esta una huella ligera que matiza lo anterior.

FOTOMONTAJE. Collage formado por fragmentos fotográficos en lugar de trozos de grabados.

POEMA-OBJETO. Obra realizada con versos, frases, pinturas, objetos encontrados, etc...

GRATTAGE. Procedimiento inventado hacia 1938 por Esteban Francés. "Esteban Francés, después de distribuir, sin ningún orden, los colores sobre una plancha de madera, realizaba con una navaja de afeitar un raspado, no menos arbitrario, sobre las formas obtenidas. A continuación se limitó a precisar las luces y las sombras. En esta fase una mano invisible guía la suya y le ayuda a crear las grandes figuras alucinantes que estaban en potencia en esta amalgama." (22)

N O T A S

1. ANDRE BRETON. "Situación surrealista del objeto".  
Recogido en "Manifiestos del Surrealismo", Madrid,  
1969, pág. 301.
2. "Génese et Perspectives artistiques du surréalisme".  
"Le Surréalisme et la Peinture". Gallimard, Paris,  
1965, pág. 68.
3. Nº 1 de LA REVOLUTION SURREALISTE. Diciembre, 1924.
4. "Dada and surrealist art", Harry N. Abrams, Inc.  
New York, 1970, pág. 80.
5. ROSE BERENICE. "El arte del surrealismo". New York,  
Museum of Modern Art. (s.a.)
6. "La conquista de lo irracional" recogido en "Si"  
Barcelona 1977, pág. 23.
7. Ibídem, pág. 21.
8. El primero de los textos fue publicado en 1935 en  
París por Editions Surréalistes, el segundo apare  
ció publicado en el nº 1 de MINOTAURE, en 1933. -  
Ambos han sido recogidos en una recopilación de -  
textos dalinianos publicados bajo el título de -  
"Si" Aréí, Barcelona, 1977.
9. MAX ERNST. "Au-delà de la peinture". CAHIERS D'ART  
Núms. 6-7, 1936,

10. "Historia del Collage". Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
11. "Le papier collé ou le proverbe en peinture". CAHIERS D'ART, nº 2, 1931, pág. 62.
12. MAX ERNST, Op. cit.
13. LOUIS ARAGON, La peinture au défi Corti; Paris 1930. Recogida en "Les collages", Hermann, Paris, 1965, - pág. 60.
14. MAX ERNST, Op. cit.
15. En distintos sitios se dá erróneamente la fecha de 1920, como la de esta exposición, incluso el propio Max Ernst en "Au-dela' de la peinture".
16. LOUIS ARAGON, Op. cit.
17. Ibídem, pág. 54.
18. "Le papier collé ou le proverbe en peinture" CAHIERS D'ART, nº 2, 1931, págs. 61-64.
19. "Introducción al surrealismo". Revista de Occidente, Madrid, 1953, pág. 286.
20. ANDRE BRETON. "Situación surrealista del..." pág. 20.
21. Obra realizada por André Breton, y casi todos los miembros del grupo surrealista francés. Galerie Beaux Arts, París, 1938.

22. ANDRE BRETON, "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", en "Le Surréalisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965, pag. 146.



LS<sup>2</sup>

### CAPITULO III

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL SURREALISMO ESPAÑOL



#### TERMINOLOGIA

Las controversias sobre la existencia o no de un surrealismo español que perduran hasta hoy, comienzan con la confusión existente en torno al término a usar en nuestra lengua para traducir el vocablo francés "surréalisme". Inicialmente se propusieron de forma indistinta, basándose en razones lingüísticas, "superrealismo", "sobrerrealismo", "suprarrealismo"<sup>(1)</sup> sin embargo el uso posterior ha impuesto el calificativo surrealismo, al igual que en Inglaterra se utiliza "surrealism" frente al parecer de los puristas que también propugnaban el de "Superrealism". El término "surrealismo" coincide además con la traducción bendecida por André Breton quien, en Canarias, pontificó: "Reconozco únicamente a la palabra "surrealismo" en español, para denominar el movimiento francés "surréalisme".<sup>(2)</sup> pese a esto hay todavía quienes se aferran a disquisiciones lingüísticas en nuestros días. Para el poeta Aldo Pellegrini, fundador del grupo surrealista argentino en 1928, todos los que así actúan "son enemigos del surrealismo, y demuestran su afán destructor, tratando en primer término, de suprimir su designación específica".<sup>(3)</sup>

#### HISTORIOGRAFIA DEL SURREALISMO ESPAÑOL

El tema del surrealismo español ha estado envuelto en un sospechoso halo de conjeturas, ambivalencias e inexplicables silencios. Sorprendentemente en su momento fue

olvidado por los teóricos de la vanguardia. Guillermo de Torre, fino disquisidor de matices y tendencias, omite, en su fundamental estudio "Literaturas europeas de Vanguardia"<sup>(4)</sup>, cualquier tipo de referencias a lo que estaban haciendo sus amigos del grupo madrileño, a pesar de dedicar al movimiento de origen francés un documentado capítulo. Omisión que mantiene en un libro posterior publicado en Argentina con el título: "¿Qué es el Superrealismo?", en 1955. Idéntica actitud observamos en Ramón Gómez de la Serna, en su obra "Ismos", que vio la luz en Madrid, en 1931.

Esta misma tónica mantiene el crítico Ricardo Guillón cuando en 1961 publica en Santander un estudio con carácter de recapitulación sobre el movimiento, titulado "Balance del Surrealismo". Los primeros trabajos dedicados al tema en su vertiente literaria son una tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Méjico en 1950 por Manuel Duran Gili ("El superrealismo en la poesía española contemporánea", Méjico, 1950) y la "Antología del Surrealismo Español" publicada por José Albi y Joan Fuster en la revista alicantina "Verbo" nº 23-24-25. Alicante, 1954.

Como tantas veces ha ocurrido, el esfuerzo recuperador de una parcela de nuestra historia cultural, en este caso el surrealismo, ha estado en manos de estudiosos extranjeros, y así Vittorio Bodini, rompe con los prejuicios que gravitaban sobre el tema con un interesantísimo trabajo: "I poeti surrealisti spagnoli". Turín 1963<sup>(5)</sup>, -

estudio esclarecedor , en el que, a pesar de no estar de acuerdo con todas las premisas, como después especificaremos se reñatan por primera vez la inconsistencia de algunas tesis mantenidas hasta ese momento, como la falacia de un surrealismo español, autónomo, paralelo al francés y desconocedor de cualquier precedente foráneo.

El crítico italiano llega a la conclusión de que existió un grupo de poetas surrealistas en España pero no existió un movimiento organizado, que igualmente existió abundante producción poética, como demuestra el abultado - número de obras que contiene su antología, pero que no es posible extraer de ella, una unidad de intenciones, ni - siquiera la más mínima característica común. Tal planteamiento impide un estudio de conjunto sobre el surrealismo español, limitándose Bodini, tras su documentada introducción, al examen de las obras y de la fisonomía de cada poeta.

Idéntica postura había sido mantenida por José Luis Cano en "Noticia retrospectiva del Surrealismo español". (6)

El surrealismo literario español es revisado, pocos años después, por dos hispanistas anglosajones, desde coordenadas diferentes. Paul Iliez en "The surrealist mode in Spanish literature". Michigan University Press, 1.968,<sup>(7)</sup> se propone definir la naturaleza y alcance de la modalidad surrealista en la literatura española. Ahora bien, parte de un concepto tan amplio del surrealismo, que casi reduce

este movimiento a una mera tendencia estética. Privado éste casi totalmente de todo contenido ideológico, y eliminando la necesidad de unas técnicas rigurosamente precisadas, busca en la tradición literaria española antecedentes como Góngora, Goya, Solana o Valle-Inclán, lo que le permite hablar de un surrealismo autónomo español sin plantearse las adecuaciones de éste a la escuela francesa.

C.B. Morris por el contrario, en "Surrealism and Spain 1920-1936" Cambridge. University Press, 1972 aplica un concepto del surrealismo más riguroso, rastreando en nuestros poetas de los años veinte y treinta, las formulaciones, premisas y técnicas propugnadas por el grupo francés, únicos acreedores, para este autor, de tal nombre.

Como acertadamente pone de relieve Ramón Buckley<sup>(8)</sup> el estado de la cuestión, tras estos dos estudios, no se muestra mucho más despejado, ya que paradójicamente las listas de literatos ofrecidos por uno y otro autor, en función de su opuesto método de trabajo apenas coinciden, dándose además la circunstancia de que lo que antes parecía campo yermo para el surrealismo ahora se muestra como cantera inagotable de ejemplos, con lo que esto supone de desorientador.

Un trabajo que rompe con el sistema metodológico hasta ahora utilizado, el análisis, bien por temas (Morris) o por autores individualizados (Bodini e Iliez), es el

•

aplicado por Pablo Corbalán en su "Poesía surrealista en España" publicado en Madrid en 1974, que tiene la virtud de apuntar, aunque sea tímidamente, un enfoque nuevo al estudio de tan conflictivo tema, consistente en su arti culación en función de núcleos regionales.

Tanto Bodini como Corbalán se han planteado el por qué de la persistente negación de la existencia del surrea lismo en España. El primero apunta, entre otras razones, una cierta atmósfera de chovinismo literario existente en España, especialmente sensible ante lo que tiene su ori- gen en la vecina Francia<sup>(9)</sup> (Dámaso Alonso, el crítico más autorizado de la generación del 27, ha negado siempre tal existencia, avivando el mito de una autonomía literaria nacional, que no se sostiene) pero, sobre todo, en opi- nión del crítico italiano, el principal obstáculo que en contraron los poetas españoles, Lorca, Alberti, Aleixan- dre, etc..., para reconocer su relación con el surrealis mo, fue la espesa red de afectos humanos que les ligaba a los poetas puros: Pedro Salinas, Guillén y Dámaso Alon- so, solamente unos años mayores que ellos pero bastante más por razones de madurez intelectual, y opuestos en sus presupuestos poéticos a lo que suponía el surrealismo.<sup>(10)</sup>

Corbalán alega como explicación una actitud eli- tista, clasicista y de pureza por parte de nuestros poe- tas en el reconocimiento explícito de su no observancia del automatismo preconizado por Breton. Aleixandre ha - planteado así la cuestión cuando dice: "Alguna vez he es crito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente -

superrealista, porque yo no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?." <sup>(11)</sup> La respuesta viene dada por Eluard y otros poetas franceses que negaron también el -- automatismo de su escritura, habiendo zanjado el mismo Breton tal cuestión al decir en el transcurso de una conferencia pronunciada en Praga en Abril de 1925: "El automatismo psíquico --es verdaderamente indispensable volver sobre ello?. no ha constituido nunca para el surrealismo un fin en sí, y pretender lo contrario es cometer un acto de mala fe". <sup>(12)</sup>

Tales testimonios, como reconoce Corbalán, eliminan el alegato dogmatizante que prohibía el reconocimiento de la existencia de una poesía surrealista en España, por reducir ésta al condicionante técnico de la escritura automática. <sup>(13)</sup>

Aunque después de los estudios anteriormente citados no se pueda seguir sosteniendo la inexistencia de surrealismo en España, ni su carácter anárquico e individualista, todavía en fecha reciente seguimos encontrando partidarios de una u otra postura. Y así el último libro dedicado al tema "El surrealismo español" (Lumen, Barcelona, 1981) de Francisco Aranda (estudio de una gran superficialidad y abundantes errores, aunque con algunas intuiciones acertadas), que, como su mismo título indica, se adhiere a la tesis de la existencia del surrealismo en España, ha encontrado su

réplica, en sentido opuesto, en el comentario que Haro Ibars ha dedicado a este libro con el significativo enunciado de "El Surrealismo en España. Un movimiento que nunca existió"<sup>(14)</sup>.

Mientras que el surrealismo español en el ámbito literario ha conocido en los últimos años la aparición de un número considerable de estudios, habiendo sido motivo también de encuestas en revistas especializadas, como las realizadas por Insula<sup>(15)</sup> y El Urogallo<sup>(16)</sup>, lo que ha contribuido a clarificar el intrincado y confuso panorama inicial, inexplicablemente el surrealismo en su vertiente de las artes plásticas ha carecido hasta el momento de la atención necesaria. Si exceptuamos algunas monografías dedicadas a los pintores surrealistas españoles de más renombre tan solo cabe reseñar en este apartado el esfuerzo expositivo realizado en Madrid y Barcelona por tres galerías de arte, con motivo de la conmemoración del cincuentenario del primer manifiesto de Breton, celebradas bajo el título "Surrealismo en España" (Multitud, 1975), "El Surrealismo a Catalunya" (Dau al set, 1975) y "1924-36 Surrealisme historic a Catalunya" (Bonanova, 1975), mediante el cual se empezó a desvelar un importantísimo capítulo de la historia de nuestra pintura. Los estudios incluidos en los catálogos publicados con este motivo, firmados por Angel González y Francisco Calvo, Rafael Santos Torroella y - - Alexandre Ciriri, respectivamente, pese a las limitaciones que su finalidad conlleva, son los únicos ejemplos en la bibliografía española en los que se plantea este tema con visión de conjunto.

Este hecho es tanto más incomprensible si pensamos

que dos de los máximos representantes de la pintura surrealista son españoles: Miró y Dalí. El abandono al que los españoles hemos condenado al tema tiene su correlato lógico en el desconocimiento total que denotan las historias generales del surrealismo, sobre la participación española en el movimiento. Uno de los más recientes tratados, el de C. Abastado<sup>(17)</sup>, es muy representativo a este respecto, ya que al tratar la difusión internacional del movimiento, mientras recoge la actuación de los surrealistas húngaros o japoneses ignora olímpicamente lo que se hizo al otro lado de los Pirineos, (tan solo menciona a J.C. Cirlot en el apartado dedicado al Surrealismo y las dictaduras).

Al margen de Miró, Dalí y Oscar Domínguez, solo aquellos pintores españoles que realizaron gran parte de su actuación fuera de nuestras fronteras como Esteban Francés, Remedios Varo, F. Castellón, o bien los que como Planells gozaron de cierta difusión internacional en los años treinta, aparecen recogidos en las historias de la pintura surrealista. Pero, aun en estos casos, se deslizan sobre ellos abultados errores<sup>(18)</sup>. Esta situación se vio confirmada en la magna exposición celebrada en 1978 en Londres, "Dada and surrealism reviewed" que bajo el patrocinio de Arts Council of Great Britain abrió sus puertas del 11 de Enero al 27 de Marzo en la Hayward Gallery. Salvo las tres grandes figuras, tan solo figuraba en ella un cuadro de Remedios Varo y un "cadavre exquis" en el que había colaborado Esteban Francés. Es más, en el desglose de la revista belga Documents 34, que se hace en el catálogo de dicha exposición, el nombre de Angel Planells aparece acompañado de un significativo "sic"<sup>(19)</sup> faltando también toda mención del nº 2 del Boletín Internacional del Surrealismo, publicado conjuntamente por Breton, Péret y el grupo canario en Tenerife en 1935.



#### PROPUESTA METODOLOGICA

Siguiendo la vía iniciada por Pablo Carbalán, el estudio del surrealismo en la pintura española va a ser estructurado en función de aquellos centros regionales en los que este movimiento superó el mero nivel de las individualidades siendo perceptible en ellos una cierta ligazón entre las diferentes personalidades, que en los mismos confluýeron, así como en algunos casos una evidente actuación conjunta. Este sistema metodológico que pone de relieve la identidad de intenciones presenta en algunos casos evidentes dificultades en la adscripción de determinados pintores, bien por que su procedencia regional no coincida con el centro en el que desarrolló su actividad artística más representativa, bien por que su adscripción a determinado grupo fuera tan solo esporádica y circunstancial. A pesar de estas limitaciones creemos que tal estructuración presenta innegables ventajas proporcionando una visión mucho más completa del complejo panorama de nuestra pintura surrealista, que la que aportaría el estudio individual de los distintos pintores. De todas formas en los casos en que la adscripción de un determinado artista se vea forzada por el plan del trabajo, se hará alusión a las posibles contradicciones.

Además de los núcleos surrealistas de Cataluña, Madrid, Zaragoza y Canarias a los que se le dedica un estudio detenido, hubo otros en el panorama español de gran importancia como el grupo malagueño formado en torno a la revista

Litoral de primera magnitud en cuanto a su producción poética, pero de escasa repercusión en las artes plásticas.

Litoral estuvo dirigida inicialmente por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, a los que después se les unió José Maria Hinojosa. Esta publicación que lanzó números entre 1926 y 1929 aglutinó en torno a ella a los elementos más representativos del momento en el campo de la poesía, pintura y música. La revista malagueña jugó un brillante papel en el panorama poético español pero aunque bellamente ilustrada por Palencia, Cossio, Manuel Angeles Ortiz, Peinado, Moreno Villa, Uzelai, García Lorca, Togores, Bores, Viñes, Manolo, Gregorio Prieto y Dalí, tiene menos interés para la pintura surrealista ya que las fechas de su publicación son anteriores a la eclosión de este tipo de pintura en España.

De todas formas en sus últimos números aparecen - ya algunos ejemplos de pintura o dibujos pertenecientes a esta tendencia, pudiendo ser reseñados en este sentido, en el número homenaje a Góngora (núms. 5, 6, y 7, Octubre de 1927), un cuadro de H. Viñes y un dibujo automático de Salvador Dalí, un dibujo de Francisco Bores, en el nº 8 (Mayo de 1929), así como otro dibujo de Benjamín Palencia en la última entrega de la revista correspondiente a Junio de 1929.

El grupo formado en torno a Litoral, fue tremendamente permeable a las propuestas surrealistas, especialmente por la actuación de Emilio Prados, el ideólogo. -

surrealista del grupo, que dió a conocer entre sus amigos las obras de Freud, y por el entusiasmo de José María Hinojosa que trajo tras su contacto con Breton y el núcleo surrealista francés en París, el ardor del nuevo credo. Hinojosa fue el poeta del grupo malagueño más influenciado por el surrealismo.

El jugoso anecdotario de Darío Carmona, incluido en la edición facsímil de la revista <sup>(20)</sup> nos da cuenta del ambiente desenfadado que reinaba entre los componentes de la redacción, así como de la correspondencia mantenida entre Litoral, André Breton y Louis Aragon. En la sede de la revista se recibían puntualmente "La Revolución Surrealista" así como libros de poemas, manifiestos y collages de París. Los miembros del grupo fueron los primeros en realizar en España "cadáveres exquisitos" conservándose algunos ejemplos hechos por Prados, Dalí y Gala. La estancia de estos dos últimos, tras su boda, en tierras malagueñas, fue un acicate más para el arraigo del surrealismo en la ciudad andaluza.

Incluso se proyectó una nueva revista, apoyada por Dalí, que vendría a ser el órgano de expresión del surrealismo español, así como la redacción de un manifiesto. El propósito no llegó a cuajar quizás por la indolencia del grupo y la falta de un respaldo económico.

RELACION DE LOS SURREALISTAS FRANCESES CON ESPAÑA Y SU  
REACCION ANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En los diferentes capítulos en los que se articula el trabajo se hará cumplida referencia de las conferencias inauguración de exposiciones y actos similares que fueron motivo de estancia de distintos componentes del núcleo - surrealista francés en España y que, sin duda, respaldaron con su presencia la difusión de los postulados surrealistas entre nosotros. Ahora bien, al margen de estas esporádicas visitas existe un caso en el que el sentido de la relación se invierte y España ejerce una poderosa influencia en la obra de un pintor, Andre Masson, que residió en Tossa de Mar entre 1934 y 1936, configurándose en estos años un auténtico periodo español en el conjunto de su producción.

Masson durante su estancia en tierras catalanas se deja absorber por la vida y la cultura española, de la que proceden casi con exclusividad las fuentes de su inspiración. El pintor lee a Cervantes, Góngora, Gracián y Quevedo, se entusiasma con el Greco y el Bosco y recorre las tierras de Aragón, Castilla y Andalucía. Al año 1936 corresponde la aparición en su pintura del tema de la corrida de toros, que se prolonga hasta 1937, realizando después una serie de dibujos en los que, desde una óptica satírica y mordaz refleja distintos aspectos relacionados con la guerra civil, temática que pervivirá hasta 1940.

Las obras de este período se caracterizan por su brillante colorido, pinta paisajes de Avila, Toledo y de

Montserrat. Bajo el influjo de este macizo montañoso en cuya cima paso una noche a la intemperie, hizo "Aube à Montserrat" y "Paysage aux prodiges", que plasman sus vivencias en la montaña, que le inspiró también un poema "Du haut de Montserrat" que fue publicado en el n.º 8 de Minotaure (1936).

Masson realizó un cartel para el frente popular de Barcelona, y una vez de regreso a París diseñó los decorados para "Numancia" de Cervantes, estrenada en la capital francesa en 1937.

La relación de Leonora Carrington con España fue radicalmente diferente. La pintora inglesa pasó una temporada en Santander en 1940. Cuando Max Ernst, con el que vivía en Saint-Martin d'Ardèche fue internado en un campo de concentración por los alemanes, los padres de ella, aquejada de un ataque de tipo nervioso consiguieron que abandonara la Francia ocupada y fuera ingresada en una institución para enfermos mentales en la capital cántabra. Un año más tarde y tras una rocambolesca huida a través de España y Portugal logra emigrar a Nueva York, desde donde pasó a México, país en el que estableció su residencia definitiva. En 1945 Leonora Carrington publicó un pequeño libro titulado "En Bas" (21) en donde recoge su experiencia española.

Otro aspecto que debe ser resaltado es la receptividad especial que demostraron los componentes del núcleo surrealista francés ante los distintos acontecimientos políticos que se fueron sucediendo en los años treinta en España. En 1931 y con motivo de las quemas de conventos

ocurridos en numerosos puntos de la geografia española en París se redactó un virulento texto con el titulo "Au fu!" de un anticlericalismo radical. Firmado por Benjamin Péret, René Char, Yves Tanguy, Aragon, Georges Sadoul, Georges Malkine, André Breton, René Crevel, André Thirion, Paul Aluard, Pierre Unik y Maxime Alexandre, en el que se podia leer:

"La masse révolutionnaire espagnole s'en est prise immédiatement à l'organisation des prêtres qui en tous lieux sont avec la police et l'armée des défenseurs du capitalisme. Mais si le premier soin de la République bourgeoise a été de déclarer que le culte catholique restait religion d'Etat, sa deuxième tâche est de réduire par la force ceux qui sont résolus à jeter tous les édifices sacrés. La démarche du nonce apostolique auprès de M. Alcalá Zamora a mis le gouvernement républicain et socialiste aux ordres du Pape. Une justice sommaire conduit déjà devant le peloton d'exécution les communistes coupables d'iconoclastie. Les bourgeois trembleurs maintiendront le clergé dans ses terres parce que le partage des biens ecclésiastiques ne peut être que le signal du partage des biens laïcs. Les bourgeois ont besoin des prêtres pour maintenir la propriété privée et le salariat. Ils ne pourront pas séparer l'Eglise de l'Etat. Seul, le Terrorisme des masses effectuera cette séparation: le prolétariat armé et organisé fera justice des banquiers, des industriels, cramponnés aux jupons noirs des prêtres. Le front antireligieux est le front essentiel de l'étape actuelle de la Révolution espagnole." (22)

El estallido de la guerra civil propició una decidida toma de postura de los surrealistas franceses en favor de las fuerzas más progresistas de la sociedad española. No hay que olvidar que la guerra del 36, ensayo general de la 2 Guerra Mundial, concitó el interés generalizado de los medios intelectuales de toda Europa. La posición de los surrealistas fue hecha pública en diferentes ocasiones.

En 1937 escribió Breton en "Límites no = Fronteras del surrealismo" texto redactado a raíz de la Exposición surrealista de Londres, "Nada puede impedir que, a los ojos del surrealismo, la última mirada de los hombres y mujeres caídos en Julio de 1936 ante Zaragoza apunte por sí sola a todo el porvenir". (23)

Un año más tarde, Breton se volvió a referir a la guerra española. En el discurso pronunciado en el acto conmemorativo del aniversario de la revolución de octubre, organizado en París por el P.O.I. el 11 de noviembre de 1938 salió al paso de ciertas acusaciones lanzadas contra él por miembros estalinistas del partido comunista francés, declarando: "hemos proclamado nuestra inquebrantable esperanza en ese empuje inicial que proyectó hacia adelante a la España obrera..." Breton en la línea del pensamiento de Trotsky mostró en este discurso sus simpatías por los anarquistas del P.O.U.M. y su rechazo de la República burguesa: "La España revolucionaria cuya realidad nos negamos a sustituir por el concepto de España republicana, sigue en pie. Es a ella y solo a ella a quien va dirigida nuestra fraternidad ardiente. A pesar de todos los intentos de corrupción, ni Stalin, ni Franco son aun sus amos, el va-

redicto de octubre de 1938 nos hace saber que ella no ha dicho aun la última palabra". (24)

En otro texto de carácter diferente, un ensayo dedicado a Masson, vuelve Breton a aludir a la guerra española: "À l'heure où Barcelone défaille de privations sous un ciel d'enfer, où ailleurs les jours de la liberté semblent comptés..." (25)

La plana mayor del surrealismo francés, participó en esta toma de postura, habiendo luchado en el bando republicano alguno de sus miembros. Benjamín Péret se trasladó por este motivo a Cataluña en 1.937. En los años de la guerra otros estuvieron en España. Louis Aragon intervino en la organización del Congreso de Escritores Antifascistas que tuvo lugar en Madrid en 1937 (26) y Tristan Tzara fue el encargado de representar a Francia en el II Congreso Internacional de Escritores celebrado en Valencia en el mismo año.

André Breton tuvo una posición más ambigua, ya que no vino a luchar a España. En las páginas de "L'amour fou" escrito en 1937, se establecen relaciones constantes entre la aventura amorosa de Breton y los sucesos españoles. En él, el poeta alude a las tensiones que le produjo su compromiso político y el sentido de responsabilidad personal, por el nacimiento de su hija que lo forzaba por primera vez a buscarse un modo estable de ganarse la vida. El libro termina con una carta dirigida a esa hija de pocos meses en la que escribe: "....en Septiembre de 1936..."



pensaba durante el intervalo de los episodios de la guerra civil española... Mi vida pendía entonces de un hilo. Grande era mi tentación de ir a ofrecerla a aquellos que sin yerro posible y sin distinción de tendencias querían acabar a toda costa con el viejo "orden"... Sin embargo me retenías tu por ese hilo que es el de la felicidad... Amaba en tí a los hijos de los milicianos de España. ¡Ojalá que el sacrificio de tantas vidas pueda hacer un día seres felices!. Empero no me sentía con el valor de exponerte conmigo para ayudar a efectuarlo." (27) En esta ocasión el nombre que siempre había rechazado los vínculos familiares, dió prioridad a estos sobre sus convicciones.

Otro surrealista Pierre Mabille otorgó una transcendencia casi simbólica al acontecimiento bélico español. Este, en su libro de 1938 "Egregores, ou la vie des civilisations" (28) que llevaba la siguiente dedicatoria. "Dedico estas páginas a los combatientes de España revolucionaria aplastados por el peso de un mundo de muerte. Primeros vividores de la gran Leyenda en que se forjará la nueva conciencia de los nombres", hacía una serie de profecías como el éxito inmediato del fascismo, su vencimiento posterior, la derrota de la República española y la subsiguiente emigración de los vencidos hacia Méjico, - otorgando a éstos la misión de portadores de una nueva civilización que iba a florecer en el nuevo mundo.

Tanto Pierre Mabille como Juan Larrea<sup>(29)</sup> participan de la creencia de que América estaba predestinada a ser asiento de una humanidad en la que triunfará el espíritu nuevo anunciado por el surrealismo.

NOTAS

1. GUILLERMO DE TORRE defensor del término "superrealismo" aduce las razones para ello, así como la procedencia de las distintas acepciones que tuvo el término "surrealisme" y quienes las propiciaron en "Historia de las literaturas de vanguardia". Guadarrama, Madrid, 1970, vol. II, págs. 15 y 16.
2. Este párrafo aparece publicado a continuación de "Criterio de G.A. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista Cahiers d'Art.". GACETA DE ARTE n.º 35. Tenerife, Septiembre de 1935.
3. A. PELLEGRINI. "Surrealismo en la Argentina". Buenos Aires, 1967, pág. 17.
4. Publicado en 1925. Última edición "Historia de las Literaturas".....
5. El estudio preliminar traducido por Carlos Manzano "Los poetas surrealistas españoles" fue publicado por Tusquets. Barcelona, 1971.
6. ARBOR, XVI. Junio 1950.
7. Traducido por Juan Carlos Gurutchet. "Los surrealistas españoles" Taurus, 1973.
8. "El surrealismo en España". INSULA, n.º 337. Diciembre 1.974.
9. BODINI. Los poetas surrealistas... pág. 9.
10. Ibídem. pág. 11

11. Citado por P. Corbalán. "Poesía surrealista en España" Madrid, 1974. pág. 25.
12. A. BRETON. Posición Política del Arte de nuestros Días. Recogido en Documentos Políticos del surrealismo. Ed. Fundamentos. Madrid, 1973. págs. 72 y 73.
13. P. CORBALÁN. Op. cit. págs. 24-25.
14. TIEMPO DE HISTORIA. Año VII. nº 83. Octubre 1981.
15. INSULA. nº 337. Diciembre, 1974.
16. El Surrealismo. núm. monográfico. EL UROGALLO. año V. núms. 29-30.
17. Le surréalisme. Hachette. París, 1975.
18. MARCEL JEAN localiza a F. García Lorca en Córdoba y dice que Domingo Pérez Minik "fue pasado por las armas": "Histoire de la peinture surréaliste" Editions du Seuil, París, 1959.
19. Dada and surrealism reviewed. Hayward Gallery London, January-March 1978. pág. 336.
20. Detlev Avvermann y Turner. Madrid, 1975.
21. Publicado en la colección L'Age d'or de Editions Fontaine.
22. Reproducido por C.B. Morris Surrealism and Spain 1920-1936. Cambridge University Press, 1972 pags 240-241.
23. Recogido en La llave de los campos. Editorial Ayuso, Madrid 1976.
24. Visita a León Trotsky, recogido en La llave... págs. 52 y 53. Reproducido en el apéndice de textos.

25. André Masson 1939. Recogido en Le Surréalisme et la peinture. Gallimard. París, 1965. pág. 151
26. Algunos de los recuerdos de su estancia en Madrid están recogidos en la conversación mantenida en Otoño de 1979 por Louis Aragon con Jean Fernandez y Patrik Kobuz, publicada en POESIA nº 9, Madrid otoño de 1980, pags. 81-90.
27. Reproducido por Juan Larrea en El surrealisme entre viejo y nuevo mundo. 1944. Recogido en Del surrealismo a Machupicchu" Méjico, 1967, págs. 64-67.
28. Un fragmento es reproducido en el apéndice de textos
29. Desarrollado en su libro El surrealismo entre....

73'

CAPITULO IV

CATALUÑA

INICIOS, CARACTERISTICAS Y CONSIDERACIONES GENERALES

DEL SURREALISMO EN CATALUÑA

EL INICIO DE LA VANGUARDIA

El hecho de comenzar por Cataluña el estudio de nuestra pintura surrealista viene determinado por estrictas razones cronológicas. Fué en Cataluña donde primero arraigaron los postulados surrealistas y donde encontramos en fecha más temprana ejemplos de este tipo de pintura. Y esto no es de extrañar ya que como bien dice Guillermo Diaz-Plaja: "Nuestra región tenía una posición privilegiada en la vida espiritual de la Península. Era la torre de vigilancia de Europa, el paso obligado de todas las novedades estilísticas del Viejo Continente."(1)

Esta situación geográfica y la neutralidad mantenida por España durante la Primera Guerra Mundial hizo que Cataluña fuera el lugar de refugio elegido por un grupo de artistas que huían del conflicto bélico.

A partir de 1916 fueron llegando Gleizes, Marie Laurencin con su marido Otto von Watgen, la pintora rusa Olga Sacharoff y su esposo Otto Lloyd, Artur Cravan y Francis Picabia. La actividad de este grupo de artistas de vanguardia cristalizó en el lanzamiento, en 1917, de "391" la revista dirigida por Picabia con la que continua

ba empresas dadaistas anteriores. En Barcelona se publicaron cuatro números y su redacción estuvo localizada en las Galerías Dalmau.

De todas formas la presencia de artistas extranjeros no fue un hecho aislado motivado por circunstancias excepcionales. Prueba de ello es que a comienzos de la década de los treinta Tòssa se convierte en un centro pictórico internacional con la estancia en aquellas tierras de Metzinger, Chagall y André Masson, entre otros.

Será, durante la primera posguerra cuando comienzan a surgir los síntomas de una renovación, de una ruptura de los moldes establecidos en todos los ámbitos de la cultura. Indudablemente el fermento de los artistas refugiados, el cambio emocional, así como la renovación de las ideas que supuso el armisticio, fue el caldo de cultivo necesario para el arraigo de las nuevas propuestas que aglutinamos bajo el término poco preciso de la vanguardia.

Si en el ámbito literario, las figuras de Joaquín Folguera, Salvat-Papasseit y J.M. Junoy marcan jalones importantes en la incorporación de las últimas novedades, en las artes plásticas la subversión se inicia con Joaquín Torres-García, cuyos primeros manifiestos, publicados en "Un Enemic del poble", datan de 1915. En 1918, en el único número de "Arc Voltaic" aparece su manifiesto - - - "Art-Evolució", que se vería acompañado por la exposición colectiva "Saló dels Evolucionistes", celebrada el mismo año.



Otro polo de renovación fué el conocido bajo el nombre de "Ateneillo" de Hospitalet, grupo formado en torno a la figura del uruguayo Rafael Barradas. En los años veinte su modesta vivienda se convertía los domingos en el lugar de encuentro del crítico José María de Sucre, los poetas Sánchez Juan y Gutierrez-Gili, Leguina, Guillermo Díaz-Plaja, Luis Montanyá, Dalí, Lorca, cuando estaba en Barcelona, y otros muchos. De él ha escrito Sebastián Gasch, uno de los asistentes: "Rafael Barradas no solamente ejerció una influencia decisiva en la obra de los artistas jóvenes, sino también en todos los pintores y literatos que lo frecuentaban. Su obra plástica y poética, de materia densa y hondo contenido, dejó una impronta vigorosa en la pintura catalana de su época." (2)

Aunque el Noucentisme mantiene su preeminencia en el mundo artístico catalán hasta 1930 las posturas de vanguardia van a ir ganando terreno. Poco a poco la burguesía pujante impulsora de una Cataluña mediterránea sufrió los embates de una esfera cultural nueva que tendía en palabras de Cirici: "a rebutjar el sistema de clases i que aspiraba a una Catalunya oberta i universal". 3)

Figura clave dentro de este proceso vanguardista fue José Dalmau, marchante que desde la galería de - - Puertaferri dió a conocer en Barcelona los movimientos más importantes, al mismo tiempo que proyectó hacia Europa a pintores como Miró y Dalí. Su brillante labor expositiva

demuestra su amplitud de miras, ya que supo ofrecer a los catalanes desde el arte más avanzado del momento, como la exposición de cubismo sintético, o el expresionismo polaco, ambos de 1912, al refinamiento del arte persa, en -- 1913. La historia de la vanguardia catalana de alguna -- forma corre paralela a la de la Galería Dalmau.

Cataluña tiene un lugar de primer orden dentro - del fenómeno mundial del surrealismo, y por tanto una posición privilegiada dentro del surrealismo plástico español, ya que ha aportado dos figuras fundamentales a dicho movimiento: Miró y Dalí, que junto a Max Ernst forman la gran triada de la pintura surreal. Pero es que además - Salvador Dalí y Joan Miró no son dos hitos aislados, sino los ejemplos más descolantes de una nómina de pintores - surrealistas nada despreciable como veremos.

Sin olvidar esa predisposición para captar las - nuevas corrientes del espíritu que José María Junoy otorga a los catalanes: "Tenim una habilitat i fins i tot di rien una malícia especial a posar-nos al corrent", (4) cabé preguntarse el porqué de la pujanza alcanzada por el movimiento surrealista en estas tierras.

Cirici explica el arraigo de esta tendencia en - Cataluña por una serie de condicionamientos socio-políticos que se retrotraen al siglo XIX, cuando, tras las pérdida por Cataluña de sus rasgos de individualidad en el siglo anterior, la burguesía catalana, engrandecida por

el desarrollo industrial, y el pueblo van a ir desarrollando a través del romanticismo y el xaronismo actitudes de oposición al clasicismo académico, al que consideraban como elemento ajeno a la cultura catalana. Estas dos corrientes cristalizarán en la gran explosión del Modernismo, estilo que en Cataluña, no se limita a un arte refinado, - productor de objetos lujosos, sino que tiene un verdadero alcance popular. La voluntad ordenadora, mediterránea y clásica del noucentisme vino a poner a principios de siglo, punto final a este estilo libre y exhuberante. "Pero pronto se sintió que aquella moderación y aquella voluntad - clásica eran intentos del grupo conservador dominante, de los políticos de la Lliga, para domesticar al país, y el viejo fermento anticlásico, libertador, que había dado - vida al modernismo, tuvo necesidad de expresarse de nuevo." (5)

Así pues para Cirici el surrealismo recuperaba de alguna manera en Cataluña una actitud vital, que había - aflorado en ocasiones precedentes y que se identificaba - con ciertos rasgos propios de la catalanidad.

Precisadas las características que singularizan - al surrealismo (en capítulos precedentes) y le diferencian de brotes de irracionalidad anteriores, no sé hasta que punto es lícito hablar de cierta predisposición de - Cataluña para asimilar este tipo de postulados. De todas formas el hecho concreto que permitió su arraigo fue el desarrollo de una vanguardia, como ya hemos visto, que

rompió con el orden establecido. La pujanza de esta vanguardia catalana, hace que el surrealismo se conozca muy pronto en Cataluña, dos meses después de la publicación del Primer Manifiesto de Bretón, "La REVISTA" (Diciembre de 1924) de Barcelona se hará eco de este acontecimiento.(6)

#### JOAN MIRÓ

Factor de primer orden en el arrigo y difusión - del surrealismo en Cataluña lo constituye la trayectoria pictórica de Miró, que se había convertido desde su exposición en Dalmau, en 1918, en la figura máxima de la vanguardia catalana. Dado a conocer en París en la galería La Licorne en 1921, dos años después realizaba en Montroig una serie de telas extraordinarias, que los surrealistas recibieron como la confirmación plástica de los presupuestos contenidos en el Manifiesto de 1924. Miró fue el único español (aun cuando siempre mantuvo su independencia) que estuvo presente en la gestación del grupo surrealista francés de primera hora, ya que el resto de la aportación española: Dalí, Oscar Domínguez, Esteban Francés, Varó, etc.. sería bastante posterior (coincidiendo los dos primeros con las convulsiones que acompañaron la aparición del Segundo Manifiesto en 1929 y trasladándose el resto con motivo de la Guerra Civil española).

El prestigio de Miró hizo que en fechas tempranas fuera objeto, en las revistas más comprometidas con

el arte nuevo, de una serie de artículos y ensayos, que - de rondón introdujeron el surrealismo en nuestra publicaciones. (7)

Joan Miró fué la estrella de la vanguardia catalana y especialmente de ADLAN, pero el hombre que polarizó la atención y más influyó, tanto por sus obras como por sus escritos, fue Dalí, autor de los actos más provocadores y representativos del surrealismo catalán, como veremos.

#### "L'AMIC DE LES ARTS"

Capítulo aparte, por su importancia, merecen en la difusión del surrealismo las revistas que actuaron en dos vertientes: por un lado hay que destacar la nada despreciable difusión alcanzada por publicaciones foráneas - como "Cahiers d'Art" o "Minotaure", entre los artistas catalanes, con lo que se ponía a su alcance lo que estaba realizando más allá de nuestras fronteras, y por otro lado más significativo aún la labor desplegada por las revistas catalanas. Aunque ninguna de ellas pueda ser considerada como netamente surrealista, al conceder en sus páginas gran atención a la reproducción, traducción y estudios sobre el surrealismo, su actuación resultó decisiva. Dentro de ellas cabe destacar en este sentido: "L'Amic de les Arts", "Hélix", el número monográfico del "Butlleti

del Agrupament Escolar" de Julio-Septiembre de 1930, y Art

, L'Amic de les Arts vió la luz en Sitges, en el mes de Abril de 1926 y prolongó su existencia hasta marzo de 1929. Aglutinó en torno a ella al grupo más activo de críticos, artistas y poetas del vanguardismo catalán, alentadores del surrealismo, que en aquel momento era la opción en punta del arte nuevo. La revista alcanzó una auténtica proyección peninsular, siendo recogidos por diferentes publicaciones ("Gallo" y "La Gaceta Literaria" entre otras) los ecos de sus campañas y actuaciones.

Su director fue José Carbonell y Gener (quien con anterioridad ya había editado en Sitges las revistas Terramar y Monitor) y su redacción contaba con J.V. Foix, M.A. Cassanyes, Ramón Planes, Salvador Dalí, Luis Montanyá, Sebastian Gäscher y Sánchez-Juan.

El inicial carácter local con que aparece la revista irá cediendo terreno paulatinamente ante tomas de postura y propuestas cada vez más radicalizadas. L'amic de les Arts concedió en sus páginas una gran importancia a la crítica artística. En el número 7 de 1926 se reproduce un dibujo de Max Ernst, pintor al que Gäscher dedica un artículo. Pero será a partir de 1927 cuando las referencias al surrealismo se irán multiplicando. En el nº 10, Enero de ese año, Montanyá publica "Superrealisme", texto en el que se explicita la importancia de las teorías freudianas en la doctrina del movimiento, al tiempo que con el sentido crítico que le caracteriza no deja de mani

festar ciertos resquemores ante los postulados surrealistas. En ese mismo número de "L'amic de les Arts" se publican también poemas de Eluard, Robert Desnos y Jacques Baron. En el nº 16, Foix traduce un fragmento de "Los Cantos de Maldoror" de Lautreamont, uno de los poetas - reivindicado por los surrealistas franceses.

Otro texto importante por su carácter divulgador es "Punts de vista sobre el superrealisme de Montanyá", que ilustrado por dos obras de Joan Miró aparece en el - nº 30, de junio de 1928. En él, el autor escribe sobre - el surrealismo literario exponiendo al mismo tiempo el - origen y desarrollo del movimiento, así como sus fundamentos y teorías, poniendo de relieve la diferencia que separa las aspiraciones iniciales y los resultados obtenidos.

Tanto Gasch, Montanyá como Cassanyes mantienen - una postura crítica a la vez que poco precisa frente al surrealismo. Si éste es uno de los temas más reiterados en el conjunto de la revista, no lo es tanto por la adhesión de sus colaboradores al movimiento como porque "L'Amic de les Arts" se esfuerza en recoger las últimas tendencias - plásticas y literarias.

Gasch escribe por estas fechas que "Dalí es l'anti-superrealista típus", llegando a afirmar que el surrealismo propio de la gente del Norte no era posible en Cataluña ... "el nostre cel i la nostra mar, no conviden al

somni, ni a la divagació, ni a les desviacions de la fantasia i de la imaginació". (8)

El mismo Dalí, en octubre de 1927, en "Els Meus quadros del Saló de Tardor" se declara todavía lejos del surrealismo ... "Tot aixó en sembla més que suficient per a fer veure la distància que en separa del superrealisme, malgrat la intervenció en el fet que podrien anomenar de transposició poética, de la més pura subconsciencia i del més lliure instint". (9)

El grupo de L'Amic de les Arts desplegó además - una amplia actividad. Junto con las personas que frecuentaban "El Ateneillo", organizaron una exhibición de dibujos de Federico García Lorca en Junio de 1927, en la Galería Dalmau y la exposición de Carteles de Gecé (Ernesto Giménez Caballero) en la misma sala y año. (10)

En Mayo de 1928 "L'Amic de les Arts" organizó una serie de conferencias bajo el lema "Los 7 ante 'el Centauro'", en torno al arte de vanguardia, en el Ateneo de una sociedad de Sitges denominada "El Centauro". Los 7 eran: José Carbonell, J.V. Foix, Salvador Dalí, y Gasch que disertaron por la mañana y Montanyá, M.A. Cassanyes y Sanchez-Juan, que lo hicieron por la tarde. Dalí fué el - que provocó reacciones más fuertes de estupor. De forma vehemente empezó diciendo: "Únes sabates les portem mentre eus serveixen: quan han servit, quan han esdevingut velles les arrenconem i en comprem unes altres. A l'art



no cal pas exigir-li altra cose; una volta esdevé vell i deixa de servir per la nostra sensibilitat, cal arreconarlo. Passa a ésser historia". (11) A continuació arremetió contra el culto a lo antiguo y a la pátina y tras una serie de propuestas como la abolición de la sardana y el derribo del barrio gótico, así como la aniquilación de - todo lo que tenga sabor local en favor de una sociedad industrial y moderna, terminó después de declararse anti artista diciendo. "Quan els nostres artistes es banyin diariament, facin sport, visquin fora de la patina, llavors será qüestio' d'inquietar-nos novament per l'art."(12)

La actitud provocadora de Dalí en esta conferencia lo mismo que la expuesta en el célebre "Manifest Groc" aparecido en el mes de marzo de 1928 y firmado por Montanya Gasch y Dalí demuestra que en aquellos momentos tanto éste como el grupo de L'Amic de les Arts mantenían una postura vanguardista, cercana a postulados del Espirit Nouveau y a formulaciones Dadaístas, pero todavía no se habían decantado por el Surrealismo. Si a partir de 1927, con obras como "La sangre es más dulce que la miel" Dalí pictóricamente está dentro de la órbita surrealista, a nivel teórico no hay manifestaciones suyas de adhesión al movimiento hasta 1929, dándose una desconexión entre práctica y teoría.

El nº 31 y último de L'Amic de les Arts", en pala

bras de Molas "la primera mostra coherent i polemica del Surrealisme a Catalunya" (13) conlleva ya una toma de - postura consciente en favor del surrealismo por parte de Dalí, quien tras su contacto con Bretón hace gala en sus páginas de la virulencia del neófito.

En este mismo año sin embargo empezaron a surgir discrepancias en el grupo que produjeron el distanciamiento de sus miembros.

#### HELIX

La revista realizada por universitarios "Hélix", que apareció en Vilafranca del Penedés, en febrero de - 1929, recoge la antorcha del vanguardismo de "L'Amic de les Arts" que deja de publicarse en ese año. Igual que - ocurriera con su compañera de Sitges se muestra abierta a todos los aires vanguardistas, pero irá concediendo un interés cada vez mayor al surrealismo.

En el nº 1 se traduce un fragmento del texto de Breton "Poisson Soluble". En el nº 4 Guillermo Diaz-Plaja plantea las dificultades que comporta la plástica - - surrealista y dice: "crec en el superrealisme literari, l'unic que és susceptible de una absoluta pureza d'expressió. Soc un escéptic davant el superrealisme plàstic, -

porqué la expressió plástica del subconscient suposa un artifici inteligent, oposat a la doctrine pure del surrealisme". Para Diaz-Plaja el caracter sinóptico, que caracteriza al cuadro, destruye la sucesión continua, casi cinematográfica pròpia del subconsciente. El joven escritor concibe el surrealismo no como una escuela, sino como un estado vivencial que imprime caracter puesto que "Cal una constitució psiquica especial, una gran capacitat de visió del subconscient, de record del somni". (14)

"Hélix" elegirá para acompañar sus textos, óleos y dibujos de Miró, así como también obras de jóvenes artistas que como Angel Planells y Benjamín Palencia se iniciaban por entonces en el surrealismo. El nº 10 y último de la revista, iniciado con una obra de este último pintor está casi dedicado en su totalidad al surrealismo. - Además de publicar la conferencia pronunciada por Dalí en el Ateneo barcelonés, el 22 de marzo de 1930. "Posició moral del surrealisme", contiene un interesante artículo de su director Juan Ramón Masoliver: "La bete andalouse de Luis Buñuel i Salvador Dalí", así como unas "Notes" de - Concepció Casanova.

En sus páginas encontramos también la referencia a una sesión privada de cine organizada por esta revista con motivo de la estancia de Giménez Caballero en tierras catalanas, en la que se proyectó junto a otras películas "Un chien andalou". El acto terminó con la lectura de - unas líneas enviadas por Dalí para esta ocasión.

BULLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR DE L'ACADEMIA I LABORATORI  
DE CIENCIES MEDIQUES DE CATALUNYA"

Un hito importante en la trayectoria del surrealismo catalán lo constituye la aparición en 1930 de un número monográfico de la revista universitaria de medicina de Cataluña dedicado al surrealismo (15), lo que demuestra la resonancia adquirida por este movimiento en los medios intelectuales. En el encontramos firmas ya habituales en estos temas como: Concepción Casanova, J.V. Foix o Sebastián Gasch junto a un poema de Rogelio Buendía y unas ilustraciones de Angeles Santos, Darío Carmona y Planells. Pero el ensayo más interesante de todo el conjunto es, sin lugar a dudas, "Posibilitats i Hiprocrisia del Surrealisme d'Espanya", firmado por J.R. Masoliver, que con su agudeza de siempre y buenos conocimientos, es el que plantea juicios críticos más ajustados en torno al tema.

Masoliver, en el ámbito del surrealismo plástico, distingue dos clases de artistas, aquellos que toman "el subconscient cour a via d'inspiracio", y los que aplican el "subconscient a la vida". En el caso de los primeros "es tratará d'una escola més: la subconscientista", mientras que la otra es la auténticamente surrealista. El autor manifiesta que "els "surrealistes" d'ací, llevat de dos o tres excepcions, son uns perfectes subconscientistes, que val a dir tant com els Bécquer o els Mir del nostre temps". De entre los catalanes "Foix es el más destacat d'aquella activitat que hem dit subconscientista", a Miró lo considera como "un home abocat al pas de

la seva vida interior" y por tanto incapaz de ajustarse a una actuación de partido, mientras que para él, Plannells y Carbonell "son estrictament artistas, reduint-se el seu valor al de la técnica o d'altres elements en els quals basen, els crítics, la literatura de llur judicis" Después de pasar revista al surrealismo español llega a la conclusión de que "Els únics surrealistes actuant, - autènticament surrealistes, son -a Espanya- Lluís Buñuel o Salvador Dalí".

#### ART

Incomprensiblemente olvidada en los estudios sobre el surrealismo catalán, la revista Art de Lérida es sin embargo la única publicación catalana que en la "Presentació" que inicia el primer número, hace suyos de forma inequívoca alguno de los principios del surrealismo al propugnar: "Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la "realité interieur" de Breton, de l'automatisme psíquic pur", al mismo tiempo que declara que: "En poesia oposem un Paul Eluard, Breton, Foix, Lorca... a tota la sentor poética romántica i reumática dels poetes de flors violes i romani."

Sin duda su carácter marginal con respecto a los círculos intelectuales y artísticos de Barcelona, es la causa de su desconocimiento y consiguiente falta de valoración. Como ya hemos visto los mismos nombres se repi-

ten una y otra vez en las revistas anteriormente citadas, aunque pertenezcan a poblaciones distintas, mientras que ésta mantuvo un carácter más autóctono en cuanto a sus protagonistas, lo que no impidió, por otra parte, una visión extraordinariamente amplia del fenómeno artístico a nivel internacional, que hoy todavía sorprende.

Art surge en la ciudad del Segre en 1933 y durante ese año y el siguiente lanza 10 números de cuidado diseño. "La Revista Internacioinal de les Arts" como iba subtitulada, es un ejemplo de entusiasmo y superación de dificultades en un ámbito provinciano de apatía secular, protagonizado por tres jóvenes: Enric Crous Vidal, Antonio Bonet Isard y José Viola Gamón, que no alcanzaban en esa fecha la mayoría de edad por lo que tuvieron que recurrir al filólogo Romá Amperi i Rius, conocido bajo el seudónimo de Claranda, para que se hiciera cargo de las formalidades de inscripción de la revista.

El director de Art. (revista que no admitía la colaboración espontánea como se aclara en el nº 2) fué el polifacético Enrique Crous, poeta, publicista, escritor, dibujante y tipógrafo.

En los diferentes números se alternan indistintamente en catalán y castellano poemas surrealistas de - J.V. Foix, Paul Eluard, J. Viola, Enric Crous, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pedro Garfias, Tristan Tzara Salvador Dalí, André Bretón, etc. ... con estudios críticos sobre arquitectura, cine, fotografía, dibujo, poesía, técnicas publicitarias, teatro, música y carteles. Entre to

dos ellos cabe destacar, desde el punto de vista del surrealismo, tres textos firmados por el poeta José Viola (hoy conocido pintor): "Plástica" (en el nº 5) dedicado a la pintura, el interesantísimo "Escultura" (nº 6), en el que se plantean las dificultades de esta técnica para expresar "el funcionamiento real del pensamiento", y "Notas" (nº 7) en el que mediante aforismos se desglosan los principios que rigen la poesía surrealista.

Abundantemente ilustrada, Art. reproduce en sus páginas obras de Ferrant, Cristofol, Lamolla, Planells, Man Ray, Kurt Seligman, Carrá, Dalí, Arp, Max Ernst, Masson, Targuy, etc..

#### TEORICOS

El repaso de las revistas catalanas relacionadas con la aventura surrealista, pone de relieve dos cosas primero que los catalanes se acercaron a este movimiento con espíritu crítico, dando lugar por lo tanto a una actividad teórica junto a la práctica de una pintura, y por otro que esta actividad teórica no fué realizada por surrealistas, es decir, por gente comprometida con el movimiento, si exceptuamos a Dalí y al joven Viola.

Los artículos de Montanyá, Díaz-Plaja, Masoliver, Cassanyes o Gasch, son el trabajo de espíritus abiertos, de intelectuales de vanguardia comprometidos con su tiempo, con más o menos simpatía hacia el Surrealismo y que divulgan los planteamientos del grupo francés, porque durante unos años es la propuesta más atrayente y avanzada.

Si nos atenemos a las figuras de Gasch y Cassanyes que fueron los más centrados en el campo plástico, nos damos cuenta que sus gustos personales iban por otros derroteros. Cassanyes se mostraba en estos años acérrimo defensor de la Nueva Objetividad, tendencia que consideraba como la pintura del momento. (Sobre este tema mantuvo una viva polémica con Gasch en las páginas de "L'Amic de les Arts" (16)). El dadaísmo y el surrealismo eran para él - en 1927, algo ya superado, y de los que escribía: "...tant l'una com l'altra, no foren res més un expresionisme pallassenc, molt més, "amusant" que interessant, i sense altres valors que els purament anecdòtics..."(17)

Al mismo tiempo en los textos de Gasch no es difícil encontrar frases como las siguientes: "el superrealismo, huérfano de valores plásticos naufraga en la literatura pura" (18), ... "Los pintores superrealistas, esclavos de sus instintos, han producido obras "sin preocupaciones estéticas", huérfanas de calidades plásticas: por lo tanto completamente insuficientes" (19) o "el superrealismo, en el fondo absolutamente pueril, no es más que la imaginación llevada a sus últimas consecuencias". (20)

En 1930 Gasch escribe en el "Bulleti de l'Agrupament Escolar": "Em deia no fa gaire Salvador Dalí que el superrealisme no es una altra tendència, un "isme" més, sino que es l'esclosió" de l'estat d'esperit més intensament espiritual que s'ha registrat... No comparteixo -



l'optimisme del meu amic. El procés que segueix el superrealisme en sembla completament idèntic al seguit pel cubisme. Un iniciador genial: Picasso i uns imitadors mediocres: Herbin, Gleizes, Metzinger, Severini i tant d'altres... Creiem cegament en totes les fortes personalitats. Però han perdut ja la fe en cubismes, superrealismes, realismes imàgics, i en tots els 'ismes' que es puguin presentar en el futur." (21)

Sebastián Gasch, tras el "Manifest Groc" y las "Fulls Grocs", firmadas junto a Diaz-Plaja y Montanyá, comienza a abandonar su posición vanguardista, llegando incluso a negar años más tarde en una ponencia presentada en el Segundo Congreso de la Escuela de Altamira, celebrado en Santillana del Mar (septiembre de 1950) y dedicado al surrealismo, la existencia de cualquier tipo de relación entre surrealismo y artes plásticas y a considerar a Salvador Dalí como el representante más auténtico de un movimiento cuyas obras "no pueden ser consideradas como obras de arte" (22)

Gasch en sus últimos años y desde una posición atemperada ha dado una visión suavizada no exenta de autocritica, de la actuación virulenta de sus años de vanguardia, justificando como pecados de juventud el lanzamiento del Manifest Groc y las hojas del mismo nombre. (23)

En Cataluña, pese a los abundantes artículos y ensayos publicados, no hubo una declaración de principios surrealista, por parte de ninguno de estos grupos aglutinados en torno a una revista, como la realizada en Canarias por los redactores de "Gaceta de Arte" años más tarde.

#### SURREALISTAS FRANCESES EN CATALUÑA

A parte de la importantísima labor divulgadora realizada por las revistas no hay que olvidar la estancia de numerosos componentes del grupo surrealista parisino en Cataluña durante estos años, lo que, sin duda, debió contribuir al arraigo del surrealismo en tierras catalanas.

El 17 de noviembre de 1922 Andre Bretón iniciaba la serie de visitas, dando una conferencia en el Ateneo barcelonés. "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe" (24), con motivo de la inauguración de una exposición de Picabia en las Galerías Dalmau.

A partir de 1929 Dalí se convirtió en frecuente anfitrión de sus amigos franceses, en verano de ese mismo año llegaron a Cadaqués el grupo formado por Eluard y Gala, René Magritte y su mujer Georgette y Camille Goermans, que instalados en la casa del padre del pintor pasaron una temporada en la Costa Brava. Después sería René Crevel el solicitado en 1931 para dar una conferencia "Esprit

contra raison", (25) en la sala Capsir de Barcelona, el mismo Crevel estuvo también en 1934 en Cadaqués invitado por Dalí.

Casi se llegó a convertir en un hábito el llamar a los surrealistas para dar realce a ciertos acontecimientos y así Eluard fue requerido para la inauguración de la exposición de Picasso, organizada por ADLAN en Enero de 1936. Por último, con motivo de la Guerra Civil española, momento en el que el grupo francés demostró su simpatía y apoyo a la causa republicana se trasladó a Barcelona el poeta Benjamín Peret, con el que convivió durante bastantes años la pintora Remedios Varo.

Además de estas estancias esporádicas otros artistas eligieron Cataluña como lugar de residencia durante largos períodos. Masson vivió en Tossa entre 1934 y 1936 habiendo realizado en nuestra patria una importante producción pictórica y Man Ray y sobre todo Duchamps han estado estrechamente ligados a Cadaqués desde su primera estancia en 1933. Las partidas de ajedrez de este último en el Café Melitón con Man Ray y otros contertulios se convirtieron en una estampa familiar para todos los habitantes del pueblo costero. (26)

#### LA CONFERENCIA DEL ATENEO

Si a partir de 1929 Gasch comienza a retroceder hacia posturas conservadoras, su antiguo compañero de provocaciones, Dalí, por el contrario, tras su contacto con los surrealistas franceses se erige en el defensor más radica-

lizado de la primacía del subconsciente y de las teorías freudianas. Convertido ya en portaestandarte del surrealismo dá una conferencia en el Ateneo de Barcelona, que puede ser considerada como el hecho más significativo de esa faceta combativa y provocadora que caracteriza, por lo general, los momentos iniciales del surrealismo en todas partes.

Con esta Conferencia "Posición moral del surrealismo" pronunciada el 22 de marzo de 1930 Dalí se presentó como el portavoz de los principios más ortodoxos del surrealismo. Comenzó estableciendo la contraposición existente entre el hecho banal de dar una conferencia y el acto más puro del surrealismo, al que alude Bretón en el Segundo Manifiesto, bajar a la calle, revólver en mano y disparar al azar contra la multitud.

Tras lanzar al estupefacto auditorio una de las propuestas más escandalosas de todo el Surrealismo, pasó a combatir aquellos sentimientos que se consideran nobles, tales como la abnegación o el sacrificio. Después desarrolló el carácter de revolución de orden moral que comporta el surrealismo y reivindicó el principio del placer como motor de nuestra vida.

Pero quizá lo que más nos interesa para nuestro estudio, es que Dalí desarrolla por primera vez en esta

conferencia los principios de su doctrina de la paranoia-crítica, la aportación teórica más importante del surrealismo español. "La naixença de les noves imatges surrealistes cal considerar - la abans que tot con la naixença de las imatges de la desmoralització. Cal insistir en - la rara agudesa d'atenció, reconeguda per tots el psicòlegs, a la Paranoia, forma d'enfermetat mental, que consisteix a organitzar la realitat de manera a fer-la servir per el control d'una construcció imaginativa...Recentment, per un procés netament paranòic, he conseguit una imatge de dona, la posició, ombres i morfologia de la - qual, seuse alterar ni deformar el més mínim el seu aspecte real, és al mateix temps un cavall. Cal pensar que és únicament qüestió d'una intensitat paranoica más violent d'aconseguir l'aparició d'una tercera imatge, i d'una - quarta, i de trenta imatges. En aquest cas seria curios de saber qué és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina es la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat son únicament un producte de la nostra facultat paranoica." (27)

#### SURREALISMO Y MARXISMO

Sin la virulencia, tensiones y desgarrros que produjo en el seno del grupo francés, en Barcelona también se planteó la cuestión del compromiso político del surreal

lismo. La premisa que está en la base del movimiento: "Cambiar al hombre, transformar el mundo", hizo plan--tearse a los surrealistas la forma concreta de actuación en el campo político y social.

La opción fue el marxismo, lo que dió lugar en - Francia a una serie de ingresos en el Partido Comunista Francés de más o menos duración y, en general, de decepcionantes resultados.

Joaquín Molas ha sacado a la luz el intento de - utilización por parte de Jaime Miravittles, militante - del B.O.C. y muy relacionado con los surrealistas catalanes, del Dalí vilipendiado, a raíz de su conferencia en el Ateneo. (28)

Miravittles, en un texto publicado en Barcelona - en 1931: "Contra la cultura burguesa", alude a las posibilidades revolucionarias de Dalí: "La crítica que Dalí fá de la cultura en general i de la cultura en particular es una crítica marxista". Pero no deja de manifestar, a renglón seguido, las mismas objeciones que los surrealistas franceses escucharon de sus camaradas de - partido: "No és possible dir el mateix del que podriem - anomenar la past constructiva del pensament de Dalí. El sobre-realisme" (al) alliberar l'esperit de les formes - circundants i dotar el pensament d'un sistema de lleis, autonom, és un intent d'evasió' que fa els affaires' de

la burguesia". "Tot esforç intel·lectual que pretengui deslligar el 'processus' del pensament de les formes materials de la vida, és burguès". "En conjunt i 'en el pla de la filosofia' no hi ha res més oposat al marxisme que el freudisme". (29)

En el mes de septiembre de 1931, la revista "l' - Hora", òrgano de difusió del Bloc Obrer i Camperol, organitzó en la sala Capsir de Barcelona un acte públic, - cuya finalitat queda recollida en el nº 38 de dicha revista. "El surrealisme es mou en un pla paral·lel al comunisme. Fondre el surrealisme i el comunisme es la preocupació central d'homes tan significatius com Dalí. Aquest acte tingue, apart de la significació doctrinal, aquest abast: el de centrar definitivament Salvador Dalí al - - B.O.C. Dalí proseguirà decididament i en comunista, els seus estudis sobre la confluència d'aquests dos moviments formidables: marxisme i freudisme". (30)

En el acte, ademés de J. Miravittles, intervino - René Crevel, que disertó sobre "Esprit contre raison" (31) y Dalí que parló de el "Surrealisme al servei de la Revolució", conferència de la que Molas dá un resumen de lo expuesto. Dalí manifestó que mediante el inconsciente el surrealismo "reconstitueix la sobrerrealitat, a oposar a la realitat capitalista, amb la qual està en lluita franca, i per a la qual es el germen de tota desmoralització". Se declaró comunista y dijo que: "Una de las acusaciones

mes comuns al surrealisme es el de considerarlos com a representants de la descomposició burguesa. Aixó pot ésser cert historicament. Però, ¿que ofereixen els comunistes com a cultura i estat d'esperit proletaris? Una cultura burguesa historicament anterior al surrealisme". Seria - antihistoric creure que el surrealisme es l'estat d'esperit de la futura societat proletaria, pero entre tant es l'unic conciliable amb el moviment obrer". (32)

Pese a los buenos propósitos de entendimiento expuestos, la colaboración entre el surrealismo y el marxismo catalán no pasó a más.

#### LA TERTULIA DE "LOS SURREALISTAS"

El proceso opuesto seguido por Gasch y Dalí, de involución y radicalización respectivamente condujo irremisiblemente a la ruptura de los dos antiguos compañeros, y de hecho a la desmembración del grupo. Tras las conferencias de Dalí en el Ateneo y la Sala Capsir, Gasch escribe en "La Publicitat" "que la pintura surrealista de Dalí era un Mantegna en descomposició i que el comunisme dels surrealistes era una sòlemne farsa per tal com només editaven llibres de luxe per a ús exclusiu de la gent adinerada i snob". (33) Dalí contestó este artículo con una carta en la que se llegó al insulto. (34)

El traslado de Dalí a París hizo perder al surrealismo catalán su figura más activa. Pero si bien es verdad que la desaparición del grupo creado en torno a L'amic



de les Arts, y sobre todo la ausencia de Dalí ponen punto final a lo que pudiéramos denominar el surrealismo comba-  
tivo, no estamos de acuerdo con la afirmación de J. Solas,  
de que ambos hechos "produjeron el colapso del Surrealis-  
me a Catalunya", (35) por el contrario, será a partir de  
ahora cuando el surrealismo en las artes plásticas, alen  
tado especialmente por A.D. LAN va a ir afianzándose a -  
través de la labor expositiva de jóvenes pintores para -  
concluir en la gran manifestación de la pintura surra--  
lista catalana: la exposición Logicofobista de 1936

Simultánea cronológicamente a las empresas de -  
L'Amic de les Arts y Helix y casi con los mismos persona-  
jes, la terraza del Hotel Colón, situado en la plaza de  
Cataluña, se convertía los lunes en la sede de una tertu-  
lia juvenil a la que asistían Montanya, Gasch, Díaz-Plaja  
y Dalí entre otros, grupo que recibió el nombre de los -  
"surrealistas". Guillermo Díaz-Plaja en sus memorias ha  
dejado una descripción del ambiente que reinaba entre - -  
ellos y los intereses por los que se movían. "Todos convi  
nimos en que después de las gesticulaciones futuristas y  
ultraístas, el surrealismo contenía una mayor carga de po-  
sibilidades estéticas" (36). Agotado pronto el ultrismo  
y desencantados del futurismo, ante la desafortunada con .  
ferencia de Marinetti pronunciada en el teatro Novedades  
de Barcelona en febrero de 1928, sigue diciendo el autor:  
"el surrealismo tenía una mayor fuerza internacional y -  
una más honda trascendencia histórica". "Denominar a -  
nuestra tertulia grupo de los surrealistas" tenía, pues,

un cierto sentido definidor de nuestra estimación por esta importante posibilidad de invención de mundos" (37).

En el grupo del Colón, dice Díaz-Plaja gráficamente, "el manifiesto de Bretón corria de mano en mano".(38) Pero, como en el caso de los críticos y en honor a la verdad, ninguno de ellos, excepto Dalí, puede ser considerado plenamente surrealista. Al margen de los mencionados manifiestos las obras de Bretón que más difusión alcanzaron fueron "Nadja" y "Le surréalisme et la peinture".

Un personaje curioso, con gran peso dentro del - - surrealismo catalán, y no solo por su voluminosa humanidad, fué Francésc Pujols el filósofo de Martorell, que con sus desorbitadas elucubraciones ejerció un indudable influjo, especialmente perceptible en Dalí. Muchos de los parlamentos y escritos del pintor de Cadaqués recuerdan - la delirante prosa de Pujols, empeñado en reconciliar la religión católica con las ciencias empíricas, tomando como mentores para esta empresa a Ramón Llull y Ramón Sibiuda, autor de la "Filosofía natural". Al final instituyó una nueva doctrina la "sumpéctica", mitad religión mitad filosofía a la que definió como "ciencia de la verdad sublime" y a la que gustaba comparar por su esencia aglutinadora del resto de los saberes humanos con la "escudella catalana". Pujols pontificaba cada noche en una cerveceria de las Ramblas hasta la madrugada en que tomaba el - tren para regresar a su casa en las afueras de Barcelona. Pujols y Dalí mantuvieron cordiales relaciones, el primero dedicó un estudio al pintor y este en los "Siete Puntos"

redactados con motivo de la exposición dedicada a Gaudí en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en enero de 1958, escribió, en el punto nº 6: "Proclamo Francesc Pujols -el millor i el més gran amic de Gaudí-, el qual ningú no sap qui es, con el més gran geni filosófic del nostre temps".(39)

#### J.V. FOIX

Aunque no se halle dentro de los límites trazados a este trabajo, hay que hacer mención, aunque sea de pasada, a la obra de J.V. Foix, escritor al que la opinión generalizada considera como el representante más genuino -del surrealismo literario en Cataluña, aseveración que Molas ha venido a matizar, ya que según sus palabras "... de fet, no entengué mai aquestes activitats com un proces de destrucció de la cultura i del llenguatge, sinó con una de les moltes vies que tenia a l'abast per a resoldre el gran problema que havia heretat del Simbolisme: les tensions entre el desordre de la realitat de cada dia i la Suprarrealitat o Realitat Absoluta" (40)

#### ADLAN

La tertulia del Hotel Colón, a la que antes hicimos referencia, fue el germen de ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), grupo formado en 1932, por Joan Prats, Joaquín -Gomis, Carles Sindreu, Magi A. Cassanyes, José Luis Sert,

J.V. Foix, Gasch, Ferrant, Miró y Dalí, en sus estancias en Barcelona.

ADLAN lanzó un manifiesto y desplegó una extraordinaria actividad en pro del arte de vanguardia. (41) Una de sus facetas más importantes fué la de organizador de exposiciones. A ellos se deben la de Hans Arp en la Joyería Roca en mayo de 1935, la de Calder, en las Galerías Syra y la de Man Ray, estas últimas también en 1935. Así como las de Miró, Angel Ferrant, la de Pochoirs, con obras de Helion, Kandisky, Miró y Arp. y la importantísima de Picasso realizada en la sala Esteva, en enero de 1936. Era la primera vez que se presentaba una muestra importante de Picasso desde su marcha a París. La inauguración fué todo un acontecimiento, hablaron Joan Miró y Jaime Sabartés, se leyeron poemas recientes de Picasso, y Paul Eluard pronunció una conferencia. Entre parlamento y parlamento se oían unos discos grabados con vacas mugiendo, cánticos de la escolanía de Montserrat y el pitido de un tren acompañado de una voz que decía: "el expreso internacional de Picasso que llega con cuarenta años de retraso", todo esto repetido una y otra vez dentro de la mejor tradición provocadora del surrealismo. (42)

El surrealismo plástico recibió de ADLAN un gran impulso. Este tipo de pintura habia hecho su primera aparición en Barcelona de la mano de Dalí, en diciembre de 1928, en la Galeria Dalmau, al año siguiente Planells y Carbonell fueron sus representantes en la Exposición de

Arte Moderno Nacional y Extranjero, celebrada en Octubre-  
Noviembre en la misma Galeria, y un año más tarde, en 1930  
Angel Planells realizaba su primera exposición individual  
también en Dalmau.

Cara al surrealismo A.D.L.A.N. montó dos exposicio-  
nes importantísimas; la de los tres jóvenes escultores -  
Jaime Sans, Marinello y Eudald Serra, celebrada en las -  
Galerías Catalonia del 27 al 30 de marzo de 1935, y la -  
logicofobista. Ahora bien el campo de intereses de ADLAN  
fue muy amplio, no ciñéndose al surrealismo como lo de-  
muestran sus distintas exposiciones y actividades. El  
siempre citado número extraordinario de Navidad de 1934,  
de la revista D'ACI ' D'ALLA dedicado al arte del siglo -  
XX, dirigido por José Luis Sert y Joan Prats es ilustrati-  
vo de la amplitud de miras que caracterizó al grupo, así  
como el enfoque más intelectual que provocador que carac-  
terizó la postura de ADLAN con respecto al arte de van-  
guardia (Sorprendentemente, en este número dejaron exclu-  
do el surrealismo).

#### LA EXPOSICION LOGICOFOBISTA

La exposición logicofobista celebrada del 4 al 15  
de Mayo de 1936 en los bajos de la Galeria Catalonia, fue  
la exposición colectiva más importante del surrealismo es-  
pañol y la única que estuvo acompañada de un programa. Sin  
embargo los participantes no formaban un grupo compacto  
con anterioridad, sino que fueron reunidos para esta ocasión

por los organizadores de ADLAN. De entre ellos parece que fue Joan Prats el que se encargó de traer artistas de Madrid como Juan Ismael o Maruja Mallo, ambos pintores muy relacionados con el grupo de Amigos del Arte Nuevo. Además de los residentes en Barcelona, como Esteban Francés o Remedios Varo, se contó también con la masiva asistencia del grupo leridano aglutinado en torno a la revista ART - compuesto por el escultor Cristofol y el pintor Lamolla, además de J. Viola.

Al principio la exposición se planeó como una gran manifestación de todos los surrealistas españoles e incluso se pensó contar con algunos extranjeros, pero el empeño quedó reducido a algo de carácter más local, e incluso a última hora no expusieron Miró, Salvador Ortiga, Oscar Domínguez y Dalí, con los que se contaba (43). La nómina definitiva de expositores fue la siguiente: Artur Carbonell, Leandre Cristofol, Angel Ferrant, Esteve Francés, A. Gamboa-Rothwoss, A.G. Lamolla, Ramón Marínello, Joan Massanet, Maruja Mallo, Angel Planells, Jaume Sans, Nadia Sokalova, Remedios Varo y Juan Ismael. En total se expusieron 39 obras. Gracias a la amabilidad de Jaime Sans poseemos testimonio gráfico de aquella exposición. Dos vistas del conjunto de la sala con los cuadros expuestos y otra tercera fotografía en la que aparecen Viola tumbado en el suelo, Eudald Serra y Jaume Sans, con una especie de casco en la cabeza (Láminas, 63, 64 y 65).

Aunque no todos los participantes eran estricta--

mente surrealistas (Nadia Sokalova hacia un tipo de pintura más imaginativa que surreal, con composiciones en las que primaba la ensoñación, y A. Gamboa-Rothwoss demostró unas dotes más acordes para la ilustración y la caricatura), la exposición Logicofobista fué la gran demostración del arraigo del surrealismo entre los jóvenes pintores catalanes.

La exposición fue motivo de grandes polémicas y variados comentarios en la prensa (44), siendo presta de relieve por la crítica la indudable influencia ejercida por Dalí sobre el grupo. En La Vanguardia se podía leer: "Las obras expuestas son, en su mayoría una imitación más o menos afortunada del estilo de Salvador Dalí". (45)

Con motivo de la exposición se publicaron además del catálogo unas octavillas que se repartían por las calles y las invitaciones para la inauguración (46).

El catálogo contenía una declaración de principios y el ideario del grupo de expositores. Se declaraban contrarios a la razón y a la lógica, de acuerdo con su nombre (fobia a la lógica) y pretendían sacar a la luz los productos reveladores del ámbito más profundo de la psique humana.

Partiendo del sistema dialéctico de Hegel, dentro de la teoría logicofobista, la tesis se correspondería con las producciones artísticas que tienen como base la religión

es decir, la conciencia moral de un "más allá", y la antitesis con las obras deudoras de las alucinaciones oníricas, o de cualquier otro tipo de alucinaciones, siempre que correspondan a las regiones del alma donde reina la libido. La tesis comprende la casi totalidad de los períodos del arte desde sus inicios, Grecia, el arte gótico, etc... - mientras que la máxima expresión de la antítesis lo constituye el surrealismo.

Para los logicofobistas a la síntesis corresponden "les creacions d'aquelles individualitats excepcionals - que manifesten les concepcions pures de l'Esperit: 'Metafísica'. Exemples, Blake i Runge, Cornelius i Wierds, Watfs i Moreau, Böklin i Klinger, Redon i Fidus". La logicofobia y su manifestación artística: el logicofobismo, se declara como una tendencia metafísica, en el sentido que le da a esta Shelley: "La metafísica pot ésser definida con la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l'home o que hi són relatives". (47)

El encargado de hacer el texto programático fue - M.A. Cassanyes, uno de los componentes del antiguo grupo de "L'amic de les Arts" y una de las figuras con más prestigio dentro del ambiente surrealista catalán. Mayor que Viola y los artistas que expusieron, era un hombre de gran cultura, absorbido por los libros, aficionado a los temas de vampirismo y un gran conocedor de la literatura alemana, especialmente de la poesía romántica y simbolista.



Cassanyes fue una especie de mentor para algunos de estos pintores, ejerciendo una gran influencia en el grupo. Parece que fue el primero en rescatar la figura de Gaudí, que después Dalí reivindicaría como antecedente del surrealismo, así como también el creador de los relojes blandos (48). Su figura, tras la guerra, se eclipsó, estando hoy injustamente olvidado.

La importancia concedida al Simbolismo por Cassanyes hizo que el pintor Manuel Viola, en aquellos años el poeta surrealista José Viola Gamon, (también como poeta firmaba a veces J.B. Manuel) añadiera en el catálogo un escueto texto en el que se acentuaba el carácter surrealista de la exposición. Pese a todas sus matizaciones, los logicofobistas lanzaron el único manifiesto surrealista español.

El inmediato estallido de la guerra cortó los planes que tenía el grupo: organizar exposiciones en las ciudades más importantes de la Península y también fuera de ella, así como su pretensión de difundir su ideario a través de publicaciones y conferencias.

#### CONCLUSIONES

A modo de resumen de todo lo expuesto digamos que el surrealismo catalán se caracterizó por mantener una postura crítica con respecto al movimiento, lo que dió

lugar al desarrollo de una actividad teórica, junto a la práctica de una pintura. Ahora bien si comparamos dicha producción teórica unida a la creación literaria (Foix y algunos textos de Dalí), con la actividad pictórica, el balance es totalmente favorable a esta última por lo que podemos afirmar que el surrealismo catalán tuvo un carácter esencialmente pictórico.

Cronológicamente el surrealismo en Cataluña conoció su expresión más genuina y violenta en el período comprendido entre 1929 y 1931, perdiendo agresividad a partir de esta fecha, lo que no impide que la labor expositiva continúe, conociendo el surrealismo en su vertiente pictórica su máxima expansión en esta segunda etapa, que coincide con ADLAN y termina con la Guerra Civil.

Ya ha sido destacada la posición privilegiada de Miró, en el concierto general del surrealismo. Dentro de la pintura surrealista Joan Miró ha sido un adelantado, un surrealista de primera hora, pero en su genialidad ha sido siempre un eterno solitario, sin discípulos ni escuela. Por el contrario dentro del surrealismo catalán el fenómeno Dalí irrumpe al mismo tiempo que otra serie de jóvenes pintores como Planells, Carbonell o Massanet.

De todas formas, aunque alguno de estos pintores mencionados iniciaron su producción surrealista casi a la par cronológicamente con Dalí la potencia del pintor de

Cadaqués se impone de forma rotunda sobre el resto de los artistas de su generación, siendo el polo indiscutible en torno al cual gira el surrealismo plástico catalán.

Los pintores calificados generalmente como dálinia nos; Planells y Massanet especialmente, plantean con su receptibilidad a los elementos propios de la expresión -plástica del maestro de Figueras (lo que desde el punto de vista estrictamente surrealista, implica su descalificación) la duda de su verdadera asimilación del surrealismo, o su mera aceptación de unas formulaciones pictóricas vigentes en aquel momento. Como ya hemos visto en los capítulos introductorios, esta interrogante no es -exclusiva del surrealismo catalán, sino que es fatalmente crónica dentro de toda la pintura surrealista. Independientemente del grado de adecuación a la vivencia surrealista, alcanzado por estos artistas, el surrealismo catalán dió lugar a una nómina de interesantes pintores y alcanzó en ocasiones cotas de gran calidad, como demuestran las mejores obras llevadas a cabo por Massanet.

Por último hay que señalar que el surrealismo catalán no estuvo limitado a Barcelona, sino que al sintonizar toda Cataluña con la vanguardia, los distintos grupos afloran a lo largo y ancho de dicha región. Sitges acogió al grupo de "L'amic de les Arts", lanzando pintores como Artur Carbonell, Vilafranca del Penedés fue la localidad que vió nacer "Hélix" Lérida la que aglutinó en torno a la revista "ART" a Cróstofol, Lamolla y Viola y

por último el Ampurdán se ha revelado como el foco más prolífico con Dalí, Planells, Massanet, Esteban Francés, Remedios Varó y Batlle Planas. Tal abundancia de nombres unida a una orografía y climatología peculiar ha permitido a cierta crítica bautizar esta comarca como tierra -- surreal, entrando así en disputa con otras muchas que reclaman tal honor, Tenerife y Martinica entre otras.

ANGEL PLANELLS CRUAÑAS (1.901)

Dentro del más puro automatismo simbólico hay que situar la obra de angel Planells, nacido el 2 de Diciembre de 1.901 en Cadaqués, el pueblo de la Costa Brava que ha quedado ligado indefectiblemente al surrealismo español, pero que ya desde comienzos de siglo era lugar frecuentado por pintores como Meifrén, Matilla o Pitxot.

Su padre, panadero de oficio mantenía amigables relaciones con el grupo de artistas allí establecido, y sin duda esto debió crear en torno al joven Planells un ambiente favorable a sus inclinaciones pictóricas. Angel Planells relata siempre que uno de los primeros consejos que le dió Meifrén, cuando le comentó su deseo de dedicarse al arte, fué: "pintar es fácil, lo más difícil es conseguir vender las telas". (49)

En 1.918 se traslada a Barcelona para aprender el oficio de grabador litógrafo, enseñanza que compagina con clases de dibujo en una academia. Dos años y medio más tarde regresa a Cadaqués para ayudar en el negocio que poseía su familia. Será entonces, a comienzos de los años veinte cuando Planells inicia su actividad artística. Comenzó realizando una serie de dibujos dentro de la línea popularizada por los ilustradores de las revistas "La Esfera" y "Blanco y Negro". Ahora bien, sus primeras obras personales fueron dibujos de carácter fantástico, en los

que plasmaba un mundo imaginativo creado al conjuro de los relatos de Edgar Allan Poe (autor que junto a los clásicos de nuestra novela picaresca centraba en aquellos años el interés literario del pintor).

En el pueblo se comentaban los dibujos de brujas y seres diabólicos realizados por Planells lo que llegó a oídos de Dalí. Parece que fué una de las criadas de su casa quien le habló de un joven que pintaba "cosas extrañas", su curiosidad le hizo ir en su busca, iniciándose así una amistad que duraría años y que supuso para Planells el acceso a una información artística insospechada. Dalí a partir de ese momento se encargaría de proporcionarle, primero desde Madrid (1922-1926) y después desde París, toda una serie de revistas de vanguardia que pusieron ante Planells los ejemplos más avanzados de la plástica europea del momento.

También le hizo llegar obras como "Los Cantos de Maldoror" del Conde de Lautreamont o los libros traducidos de Freud, que denotaban ya por parte de Dalí preocupaciones cercanas al surrealismo. Una vez instalado en la capital francesa, en 1929, Salvador Dalí remite a su amigo sus primeros libros: "La femme visible" y "L'amour et la mémoire" así como otras obras publicadas por distintos miembros del grupo surrealista, entre los que se hallaba el primer libro de collages de Max Ernst: "La Femme 100 Têtes", (primeras ediciones que tendría que malvenir por necesidades económicas tras la guerra). Toda es

ta serie de importantes publicaciones vinieron a completar la formación artística inicial de Angel Planells.

El servicio militar que le tocó cumplir en Maruecos, supone un paréntesis en su labor artística reanudada a su regreso a Cadaqués. En aquel momento Planells es - siente atraído por la obra de Feliu Elias y comienza a trabajar al óleo, técnica en la que todavía no se había iniciado.

Poco después pinta algunas obras de tipo cubista, escasas en número y cuando llega a Cadaqués, en 1929, el grupo de surrealistas franceses invitados por Dalí, Planells hace ya más de un año que está realizando telas afines a este movimiento. Entre todos los recién llegados: Eluard, Gala, Goemans..., sintoniza inmediatamente con Magritte. En cierto modo la figura de Planells, por su aislamiento (nunca ha pertenecido a grupos) y su alejamiento de planteamientos políticos guarda ciertas analogías con el pintor belga al que admira profundamente Josep Bota (50) relata el impacto que produjeron en Angel Planells las obras realizadas por Magritte en Cadaqués, "El nacimiento de las flores" y sobre todo la titulada "Tempestad amenazante" en la que aparece en el cielo un torso, un trombón y una silla sobre un amplio paisaje que reproduce una vista desde el cabo de Creus, con esas rocas y ese mar tantas veces representados en los cuadros de los surrealistas del Ampurdán. La simpatía mutua que se sobrepuso al problema del idioma cristalizó en el intercambio de obras entre ambos pintores.

A finales de 1.929 Planells se traslada con su familia a otra población costera, Blanes, lugar de residencia que el pintor ha alternado hasta hoy con Barcelona.

Angel Planells comienza su labor expositiva en 1928. Fue Dalí el que le puso en contacto con el prestigioso marchante José Dalmau, quien lo incorporó a la Exposición Inaugural de la Temporada de su galería, en otoño de ese mismo año. Su primera aparición pública en una colectiva no pasó desapercibida, mereciendo la favorable acogida de Sebastian Gasch, que le dedicó los siguientes párrafos: "Aquest pintor es mostra molt ric del que manca a la majoria dels nostres pintors: la imaginació. Aquella imaginació tan lloada per l'esperit jove--nissim de Carles Capdevila. Planells ha exposat dues teles on ha plasmat intensament somnis i pesombres, visions d'alucinat. I això amb mitjans perfectament esterilitzats, amb qualitat de llauma pintada. Planells és ric de possibilitats. Ha de prescindir en absolut, però, d'un cert decorativisme il·lustratiu, de arts recargolaments preciosistes, que minven la intensitat de les seves obres. El temps, però, curará de corregir aquest defectes, petits defectes comparats amb les seves nombroses virtuts."<sup>(51)</sup>

En 1929 Planells participa en la breve "Exposición de Arte Abstracto" (solo duró un día) organizada por la Galería Dalmau en octubre de este año y a continuación en la de "Arte Moderno Nacional y Extranjero" que desde el 31 de Octubre al 15 de Noviembre tuvo lugar en la mencio-



nada galería. Esta importante muestra contó con la participación de numerosos pintores extranjeros, entre los que cabe destacar a Mondrian, Hans Arp, Van Doesburg y Vantongerlos así como una nutrida representación de jóvenes pintores catalanes. En esta ocasión Planells y Carbonell fueron los que enarbolaron la bandera del surrealismo, acentuando, el primero en sus obras el aspecto onírico y alucinatorio.

Un año más tarde Angel Planells realiza su primera exposición individual en la misma Galería Dalmau. La exposición estuvo abierta del 29 de Marzo al 12 de Abril de 1.930, siendo Sebastián Gasch el encargado de su presentación. Con tal motivo el crítico catalán escribió: "Planells es un artista auténtico, un pintor dotado, rico en un mundo interior pródigo en sorpresas, que coincide con las búsquedas de algunos pintores llamados superrealistas, no por imposición de boga pasajera, sino por imposición de su temperamento. Planells, desde niño ha sido solicitado por las exploraciones del subconsciente. Y ahora, con el advenimiento del superrealismo, ha hallado el instrumento más apto para exteriorizar sus visiones interiores. Sus telas, según propia afirmación, son una confesión. Una confesión de insobornable sinceridad"<sup>(52)</sup>

Al mismo tiempo que las críticas favorables parece que también le acompañó el éxito con las ventas en ambas exposiciones. Así cuadros de las exposiciones de 1929 pasaron a colecciones francesas y belgas, mientras que entre los compradores de la primera individual Angel Planells

recuerda a Emilio Prados y José M<sup>a</sup> Hinojosa. Por otro lado gracias a René Magritte su obra, a partir de estos momentos, adquiere también resonancia fuera de nuestras fronteras al ser reproducidos algunos de sus cuadros en diversas revistas belgas: "Varietés", "Cahiers de Belgique" y "Documents 34". En este número especial publicado en Bruselas, en Junio de 1934, con el título "Intervention surrealiste" se reproducían tres cuadros de Angel Planells: "Diumenge", "Le pèlemèle de Scutenaire" y "Cadavres exquis", junto a obras de Magritte, Brauner, Giacometti, Man Ray, Duchamp, Max Ernst, etc... Sus obras fueron también reproducidas en varias revistas españolas. Así dos dibujos suyos aparecieron en el nº 9 de Helix, y en el nº Extraordinari Festa Major de "Recull" (1932).

Las revistas Altántico, en sus números 7 y 13, y ART de Lérida, en su número 7, reproducen algunos de sus cuadros.

En Junio de 1931 Planells expone en el "Salon de El Heraldo" de Madrid, pero la crítica madrileña no se mostró tan benévola. Manuel Abril escribió en "Blanco y Negro": "En el Salon del Heraldo expone el señor Planells. No teníamos noticia de este pintor. Hoy sabemos que es discípulo -secuaz al menos- de Dalí. Del Bosco, 30 gramos; de superrealismo 30 gramos; de residuos arcaicos recogidos en láminas y pinturas de capricho ejecutadas en unas y otras épocas, pero tenidas casi siempre ¿con error?, acaso sí como marginales del arte, 30 gramos, y aportación propia

10 gramos. Todo ello dá un resultado de vísceras volando, por los aires y de objetos de uso vario - como si tiráramos al alto esos cajones de los costureros domésticos en donde hay carretes y botones y una rueda de sofá, y una cánula de lavativa, y un retrato, y el ojo de cristal de nuestro pariente, el tuerto que pasó, cuando el muerto murió, a ser bola del "guá" en manos de los niños de la casa. Todo esto sería profundo si estuviera acometido con hondura, estando como está -más cerca de las farándulas y de los sistemas ajenos que de la introspección vigilante y espontánea- resultan estos cuadros, sin embargo, mucho más interesantes de deletrear y contemplar que las cien mil obras de siempre, más normales, al parecer, por ser más rutinarias."<sup>(53)</sup>

La intensa actividad de estos años no se limita al campo de la pintura y así vemos que en una exposición realizada en la Galería Syra de Barcelona en Junio de 1932, Planells expuso junto a las telas una serie de objetos - Uno de ellos según recuerda su autor, estaba constituido por una tabla blanca sobre la que había un círculo verde y una raíz pintada de rojo que colgada de un clavo parecía el pico de un pájaro.

Aunque ya desde 1924 Breton había propuesto construir objetos vislumbrados en sueños, es a comienzo de la década de los treinta cuando la fabricación de objetos surrealistas está en pleno apogeo. Este tipo de construcciones no tenían ninguna utilidad, ni la menor preocupación formalista o estética, el azar, el hallazgo jugaban en

ellos el papel primordial y su única finalidad consistía en provocar la sorpresa y extrañeza. Dalí les dió el impulso definitivo al crear lo que denominó "objetos de funcionamiento simbólico" que correspondían a deseos inconscientes, y cuyos mecanismos accionaban de forma simbólica las obsesiones sexuales.

Angel Planells expone en 1934 en la Casa del Libro y en las Galerías Catalonia que estaban dirigidas por Dalmau desde un año antes. En Abril de 1936 interviene en la exposición de los Independientes, también en las Galerías Catalonia, y en mayo del mismo año en la gran exposición Logicofobista con tres obras: "Natura morta" (el silencio s'ha fet concret); (Naturaleza Muerta, el silencio se ha hecho concreto), "La dona impúdica" (La mujer impúdica) y "L'arpa de Napoleo" (El arpa de Napoleón).

En junio del mismo año abrió sus puertas en Londres la I Exposición Internacional del Surrealismo. Angel Planells fué uno de los seis participantes españoles junto con Picasso, Miró, Dalí, Oscar Domínguez y Maruja Mallo. Su invitación a la muestra se debió a la sugerencia hecha por Dalí a Bretón y allí envió dos telas pintadas en 1932, siendo una de ellas "Migdia Penós" (Mediodía penoso) (lám. 10).

La guerra española cortó su incipiente proyección internacional y supuso para Angel Planells, como para todo el país un corte radical.<sup>(54)</sup> La actividad artística recobra

da da poco a poco en los años cuarenta no permitió, en un principio, veleidades de corte surrealista por lo que Planells se vió obligado a pintar bodegones y a hacer el tipo de pintura ramplona, que era la única que se vendía.

De todas formas el surrealismo, consustancial a Planells, a pesar de su aspecto apacible y agradables maneras, "Yo sobrerrealista convençut" se declaraba en 1931,<sup>(55)</sup> no fué arrinconado del todo por la pintura convencional impuesta por las circunstancias, que nuestro pintor llegó a realizar, incluso bajo seudónimos, y así resurge en 1947 con una serie de dibujos a pluma que junto a una colección de poemas suyos iban a ser publicados acompañados de un prólogo de Dalí. Presiones cercanas a Dalí desaconsejaron su intervención en la presentación de la obra, dando al traste así con la publicación del libro. Planells rompió los poemas y vendió los dibujos, poniéndose de esta forma punto final a una larga amistad que se prolongaba desde la etapa juvenil.

Un anonimato laborioso dedicado a la pintura, a la docencia e inclusive a la copia de otros artistas se prolonga en Planells hasta 1968, fecha en que René Metrás lo incorpora a "Presencias de Nuestro Tiempo". La figura de Planells, como tantas otras, se ha visto Beneficiada por todo el movimiento de recuperación de nuestra vanguardia, promovido por una serie de galerías y que cronológicamente casi ha coincidido con la celebración del cincuentenario de la publicación del Primer Manifiesto de Bretón.<sup>(56)</sup>

Angel Planells, al igual que muchos de nuestros pintores surrealistas, compaginó la pintura con una cierta actividad literaria. Además de los poemas de 1947, ya citados, escribió a fines de 1929 un texto en favor de Dalí y Miró y en contra de Rafael Benet y Feliu Elies titulado - "Crítics Inefables".<sup>(57)</sup> No será ésta la única ocasión en que Planells tomó partido por un artista ya que publica en la - revista de Blanes, "Recull" dos años más tarde: "Dues Exposicions".<sup>(58)</sup> Escribió también en 1930 un texto de innegable raíz surrealista "La violencia i l'absurd fons de Poesia".<sup>(59)</sup> publicado con motivo de una exposición suya en el Ateneo de Arenys de Mar, así como poemas y otros textos automáticos. Sus primeros poemas datan de su época de Cadqués y se prolongan hasta después de la guerra. Este tipo de creación literaria se halla dispersa en varias revistas de Barcelona y Blanes.<sup>(60)</sup>

Angel Planells llega al surrealismo de una forma intuitiva. Cuando comienza a hacer sus dibujos fantásticos hacia el año 1921-1922, Dalí se hallaba todavía en las antípodas en cuanto a intereses artísticos. Antes de conocer las obras de Marx Ernst ya realizaba collages con grabados. Es un surrealista nato que no ha precisado de gestos altisonantes ni ha tomado parte en actos provocativos, pero cuya mente ha estado siempre alerta a las manifestaciones más sorprendentes del subconsciente. Planells contesta, siempre que se le pregunta por los procesos mentales que trasluce en sus obras, que las imágenes surrealistas acuden a su mente de forma espontánea. De pronto, nos dice el pintor, se produce el "choque", y un objeto usual, - -

corriente, se carga de un contenido revelador. Muchas de las imágenes disparatadas, ilógicas que pueblan sus telas proceden de la realidad de la calle. Algo visto, que - atrae su atención, es trasladado, sin intervención de su voluntad, a un escenario arbitrario, dando lugar a una visión de gran impacto turbador.

Frecuentemente el estado pasivo y relajado del pintor, que propicia estos fenómenos termina con la realización de un apunte en su cuaderno de dibujo, que refleja lo experimentado y que después será utilizado en alguno de sus cuadros.

A quien sostiene que cualquiera puede pintar cosas disparatadas Planells le invita a experimentar el trabajo agotador que supondría "inventar" constantemente nuevas sorpresas, si las imágenes no fluyeran de forma gratuita".

Pasemos ahora a plantear su relación con Dalí, ya que como daliniano se le cita en numerosas ocasiones. Guillermo Díaz-Plaja, a raíz de su exposición en el Salón del Heraldo de Madrid, se planteaba ya con agudeza esta cuestión. ¿Cómo es posible la afinidad entre dos pintores - surrealistas?. Lo que no extraña a nadie entre pintores de la realidad, levanta serios resquemores de fraude en pintores del subconsciente, del sueño y, en definitiva, en artistas que bucean en lo más profundamente individual.

Sin dejar de reconocer la existencia de sospechosas

concomitancias en los elementos expresivos de los dos - artistas, a los que después aludiremos, Díaz-Plaja percibía sin embargo una diferencia fundamental entre ambos - pintores, detrás de Dalí, incluso en sus obras más alucinantes, late siempre una formación académica intensa, un sentido constructivo perfecto, del que carecen las obras de Angel Planells, más espontáneas en este aspecto<sup>(61)</sup> Estas observaciones realizadas por el crítico catalán en 1931 pueden hacerse extensibles a toda la producción realizada con posterioridad.

No se puede tampoco desdeñar cierta afinidad humana, la influencia de un entorno físico común a ambos pintores, lo que explicaría de alguna manera ciertas similitudes, como la alusión frecuente a la superficie del mar en calma y las rocas abruptas tan peculiares de esa zona privilegiada de la Costa Brava. Pero aun en este caso, en el que se da una identidad de modelo, la diferente sensibilidad de los artistas establece diferencias en el tratamiento paisajístico. Los paisajes de Planells carecen, por lo general, de la fuerza enigmática, del silencio crispado de que hacen gala los de Dalí, e incluso diríamos más, los azules peculiares de los cielos de Planells, están más cercanos a los de Magritte que a los de su paisano.

Ahora bien por encima de todo intento de justificación, por encima de todas las matizaciones que podamos establecer entre ambos, es indudable que parte del vocabu



lario expresivo de Angel Planells es de origen daliniano. Así en su obra son frecuentes, los huevos fritos (elemento primordial en Dalí, procedente de sus visiones intraterinas), los insectos, las moscas, cucharas de largo mango, panes (hay quien refiere también este alimento al oficio del padre del pintor), alargamientos de miembros, figuras femeninas de espaldas (pose frecuente de Gala) e incluso alusiones a mitos de Dalí, como el de Veermer de Delft, pintor por el que Planells siente gran admiración y del que ha realizado algunas copias.

Curiosamente Veermer de Delft está también presente en la obra de otro pintor ampurdanés, Joan Massanet, por lo que cabe pensar que esta predilección, más que a una postura mimética de Planells y Massanet con respecto a Dalí, se deba a que los hombres de esta tierra se hallan especialmente dotados para apreciar y valorar la meticulosidad de los pintores holandeses. No en vano la tramontana barre el Ampurdán dejando tras de sí una atmósfera cristalina en la que los perfiles de las cosas se muestran extremadamente precisos. Angel Planells considera a la tramontana como un fenómeno atmosférico de efectos positivos, como estimulante para el ser humano, mientras que destaca en el viento contrario, que viene del mar cargado de humedad, la facultad de hacer brillar los objetos.

Angel Planells no es un hombre surgido al amparo de Dalí, ni lo que entendemos por discípulo, aunque gran parte de la crítica haya incidido siempre en este aspecto.

Es cierto que Planells utiliza con demasiada frecuencia tópicos dalinianos que restan vigor a su obra, pero incluso en estos casos si el vocabulario es de Salvador Dalí, la sintaxis es suya, manteniendo siempre su obra un sentido de cotidianidad, no exenta de una cierta ironía, muy alejada del universo enigmático de Dalí.

A Planells le gusta trasgredir constantemente la realidad, acercarse a aquellas cosas que irradian misterio, como aquellos desvanes inmensos de las viejas casas de Cadaqués, en donde jugaba de niño y dejaba volar su imaginación infantil.

Angel Planells utiliza un lenguaje pictórico en el que se respeta con fidelidad la apariencia externa de los objetos, ahora bien estos objetos, casi siempre de uso corriente, se entremezclan en sus obras fuera de toda lógica. Frutas, panes, piezas de ajedrez, utensilios domésticos, cestos, sillas de mimbre, cabezas de caballo, peces, calaveras y sobre todo seres fantásticos, en los que cabezas y miembros son reemplazados por todo tipo de artilugios, crean conjuntos absolutamente desconcertantes.

El ser humano es el que más frecuentemente sufre estas mutaciones y dentro de ese proceso surrealista, Planells juega en muchas ocasiones con la identidad de lo representado. ¿Son personas o maniquís lo que tenemos ante nuestros ojos?. Nuestros esquemas mentales se ven también trasgredidos frecuentemente por la ficción, por el equívoco

que crea el cuadro dentro del cuadro, recurso habitual en la obra de Planells. Ver "L' hora difícil" (Lám. 1).

La pintura de Planells, sobre todo la realizada hasta 1936, que es la época que nos interesa, tiene un fuerte contenido erótico y sexual, que no debe ser ajeno a las lecturas de Freud, proporcionadas por Dalí.

Para el movimiento surrealista la sexualidad es un elemento revolucionario de primer orden, por lo que no es de extrañar su incidencia machacona tanto en la literatura como en la plástica realizada a su amparo. La exaltación de una sexualidad libre, sin ningún tipo de trabas no es solo para los surrealistas un requisito imprescindible para la libertad del hombre nuevo al que aspiran, sino también uno de los medios más eficaces a la hora de atentar contra las estructuras de la sociedad que rechazan.

Parten de la premisa siguiente: reivindicar una libertad sin coacciones para modificar el tipo de vida que tenemos, al mismo tiempo que hay que cambiar la sociedad en la que vivimos para que esto sea posible." Así pues la exigencia de una sexualidad sin trabas incide tanto en el ámbito personal como en el social y está en la órbita de la máxima aspiración bretoniana : "transformar el mundo, cambiar la vida". La sexualidad ha sido en manos de los surrealistas motivo de escándalo constante.

En los cuadros de Planells abundan las alusiones a órganos femeninos: piernas, senos y bocas aparecen en -

los lugares más insólitos, llegando incluso el pintor, en la obra de la lámina nº 3, a propiciar una auténtica erotización del paisaje, transformando las montañas que aparecen a la derecha en turgentes pechos. Tal proliferación de elementos eróticos en una obra no hace más que multiplicar hasta el infinito las posibilidades de placer del ser humano.

El tipo de mujer representado por Planells cumple los requisitos del ideal femenino tradicional, estrecha cintura, redondeadas caderas y abundantes senos. En "el enemigo del viento" (lam. 7) el rostro de la mujer ha quedado reducido a la boca, mientras que en otras ocasiones aparecen figuras femeninas sin cabeza (láms. 8 y 11) o se ha sustituido a esta por una abundante cabellera, símbolo de la potencia sexual. De todas formas no es la mujer fatal la que domina en la pintura de Planells, sino que por regla general su tipo femenino es más corriente.

Lo que si es frecuente en su obra es la mujer amputada, la mujer sin brazos y sin piernas, o fuertemente anclada a un soporte (lám. 11), en definitiva, la mujer atrapada y sin posibilidad de autonomía. Si a esto añadimos que por su falta de cabeza se le niega la posibilidad de pensar e incluso de hablar (lám. 1), encontraremos en Planells la versión surrealista del eterno femenino. Como muy bien demuestra Xavier Gautiere, frente a lo que pudiera parecer, "la mujer surrealista es mucho más una mujer "sin" cabeza que una mujer de "cien cabezas" parafraseando

uno de los títulos más famosos de Marx Ernst.<sup>(62)</sup>

La autora de "Surrealismo y Sexualidad", saca a la luz en este interesante libro, las flagrantes contradicciones en que caen los surrealistas en el tema de la mujer ya que sus agresivos planteamientos teóricos, quedan reducidos en la práctica, en la mayoría de los casos, a la perpetuidad del rol tradicional y a la aceptación de los tópicos más inveterados.

En este sentido es reveladora la lám. nº 3. Plannells ha pintado una gran figura femenina fuertemente engastada en la tierra, ella es la naturaleza, pero al mismo tiempo es también flor, pájaro e instrumento musical, como nos lo indica el variopinto conjunto de objetos que aglutina en su contorno, lo que no impide por otro lado la acentuación de sus órganos sexuales.

La mujer puede serlo todo para el hombre, pero en el fondo se le niega la posibilidad de ser algo por sí misma. Es en definitiva una creación masculina. Siguiendo la tradición bíblica de la creación de Eva de una costilla de Adán y la mitológica del nacimiento de Pallas Atena de la cabeza de Zeus hallamos en "L' hora difícil" (lámina nº 1) tres figuras femeninas surgiendo de la cabeza de un viejo y en "Migdia Penós" (lám. 10) del cuerpo masculino.

Los ojos, una de las obsesiones más repetidas en

la plástica surrealista, también están presentes en la obra de Planells. Para Freud, el temor a perder los ojos, a la ceguera es un sustituto frecuente del miedo a la castración. "La música diaria" (lám. 2) presenta cinco bolas convertidas en ojos que miran en todas las direcciones, el pintor juega además en esta obra con la presencia y ausencia de los ojos, contraponiendo a los globos oculares las cuencas vacías de la figura femenina que aparece a la derecha del cuadro.

Estas cuencas, estos rostros sin visión, son a veces en la plástica surrealista, la representación del vidente, del ser que renuncia a ver el exterior para adentrarse en las profundidades de la mente.

El ojo se une al dedo en "L'Espice" (lám. 4) dedo que aparece también frecuentemente en las obras de Planells de este momento, véase "Placid desesper" (Plácida desesperación) (lám. 9) y "La música diaria" (lám. 2). Como en tantas ocasiones, el origen de este motivo iconográfico hay que buscarlo en Dalí. Este en 1929 había redactado todo un texto "L'alliberament dels dits..." (63) ilustrado con fotografías del pulgar, en el que se aludía a un dedo volador, a un dedo flotante y que terminaba con las siguientes frases: "Un dit sol ha estat el tema d'algunes pintures i realitzacions fotogràfiques meues, recents...per aquest camí violent en que podem sotmetre encara les coses a la seva pròpia llibertat.."

Las obras a las que se refiere Dalí son "Playa antropomorfa" de 1928, "El pájaro herido" de 1926 y

"Bañistas" de 1928, entre otras.

En las obras de Planells, como en las de Dalí, asistimos a procesos de metamorfosis constantes, todo - tiene en sus cuadros la posibilidad de transformarse en otra cosa; una mano se convierte en cuello de camisa, en caracol, torso, pipa o pie, como nos lo demuestra la lám. 2, al mismo tiempo que este panteísmo turbador las figuras sufren alargamientos y deformaciones constantes contra yiniendo toda ley física.

Hocke denomina teleplasmática a este tipo de figura, nombre derivado de teleplasma-materia viscosa que en los fenómenos parasicológicos -según parece- demuestra la "materialización del alma"<sup>(64)</sup>. Estos seres - alargados e ingravidos que hacen su aparición en la pintura manierista, como manifestación de estados anímicos y -- fuerzas interiores en vez de realidades tangibles, reaparecen con fuerza en el surrealismo, encarnando con sus múltiples excrecencias las alteraciones imprevisibles del deseo.

En el caso concreto de "El enemigo del viento" (lám. 7) Planells concede a la Tramontana el poder de deformar los rostros humanos.

Otro de los elementos que, procedante de Dalí, se halla en la obra de Angel Planells es la imagen para-nóica o imagen doble, utilizada por nuestro pintor en uno de los dibujos a plumilla de 1947 y que volverá a emplear años más tarde en un óleo de 1969, titulado de

forma irónica "Paisaje declarado lugar pintoresco". Se trata en ambos casos de una escena de playa, en la que las rocas representadas configuran al mismo tiempo el dibujo de una calavera, que, rizando el rizo de la paradoja, conserva todos sus dientes.

Angel Planells es un personaje desorientador, su aspecto frágil y tímido, sus maneras apacibles no dejan adivinar las visiones torturadas que su imaginación vuelca en los lienzos.

Aunque el surrealismo predomina en la totalidad de su producción pictórica, Planells ha realizado también obras de corte académico, entre las que abundan las naturalezas muertas y los interiores con figuras femeninas, por lo que su producción es muy desigual. Este tipo de obras coinciden cronológicamente con su quehacer surrealista, aunque lógicamente son preponderantes en el período de posguerra.

Tras este paréntesis de años difíciles, Angel Planells retoma con obras como "Un sueño de Angel Planells" de 1942, una fecunda línea dentro del surrealismo que se prolonga hasta la actualidad y en la que pese a la persistencia de masas viscosas y elementos dalinianos, muestra una mayor independencia y personalidad. En sus últimas obras Planells acentúa la heterogeneidad de los elementos compositivos del cuadro, reduciendo también su número, con lo que consigue aumentar la sensación de arbitrariedad.



JOAN MASSANET JULI. (1899-1969)

Joan Massanet es una personalidad curiosa, farmacéutico de profesión y alcalde durante unos años (los - transcurridos entre 1959-1966), dedicó, a lo largo de toda su vida, lo mejor de sí mismo a la pintura, creando en su aislado refugio de la Costa Brava una obra personal e interesantísima. Para Massanet la pintura no fué el pasatiempo con que llenar las horas ociosas, sino la dedicación vital y especulativa que le llevó a ahondar constantemente, hasta el final de sus días, en la búsqueda de nuevas soluciones plásticas (Baste contemplar a este respecto "L'Hypnose", obra realizada en 1969, año de su muerte).

Joan Massanet nació el 24 de Mayo de 1899 en Armentera, pequeño pueblo del Ampurdán, en el que su padre era médico. Pero la vida y la obra de Massanet va a estar indefectiblemente ligada a La Escala, rincón marinero distante unos seis kilómetros de su lugar de nacimiento, y a donde fue trasladado con muy pocos días.<sup>(65)</sup> Tras el pronto fallecimiento de su madre, se hicieron cargo de él sus tios: Francesca Juli y Jaume Forn, farmacéutico del pueblo, cuya rebotica había sido sede de tertulias de carácter liberal y republicano, que cuando se pudo incorporar el joven Massanet, había derivado en lugar de encuentro de gentes con inquietudes artísticas y literarias. Su tío incluso llegó a escribir poemas épicos de cierta resonancia en la región.<sup>(66)</sup>

De alguna forma el ambiente vivido en casa confor  
mó lo que luego sería su vocación artística. En La Esca  
la permaneció nuestro pintor durante toda su vida, excep  
tuando los años de estudio, primero en Barcelona, donde  
cursó Farmacia, y más tarde en Madrid, donde se doctoró.

Massanet fué un hombre de carácter difícil y jui-  
cios inamovibles. Se entregaba totalmente a sus amigos  
al tiempo que mantenía una inquina inmutable hacia aque-  
llos con los que por cualquier motivo no congeniaba. Ve  
hemente y apasionado, de aspecto quijotesco y gran genero  
sidad (lo que le llevo a regalar gran número de obras), -  
fue un ser huraño y especial que encontró en las lecturas  
y en la pintura un mundo hecho a su medida.

Hombre de trabajo silencioso y de pocas y tardías  
exposiciones, sorprende a todo el que se acerca a La Es-  
cala a contemplar su obra por la habilidad técnica y que  
el sentido del color desplegado por este autodidacta.  
Massanet no tuvo ningún tipo de formación artística, si  
exceptuamos las clases de dibujo que pudo recibir durante  
el bachillerato realizado en las Escuelas Pías de Figue-  
ras, pero estuvo al corriente de lo que ocurría en el mun  
do artístico. Suscrito a "Minotaure" y "Cahiers d'Art",  
realizaba también frecuentes viajes a Barcelona para ver  
exposiciones. Estas escapadas artísticas se ampliaron más  
tarde con un recorrido por Francia e Italia, siguiendo  
la ruta de los grandes museos.

Massanet se recluyó en La Escala pero su mente vivaz

se mantuvo al tanto de los últimos hallazgos del espíritu, evolucionando desde el surrealismo y manteniendo su obra viva y no anquilosada.

La obra catalogada de Massanet se cifra en torno a las 227 piezas, en las que predominan con mucho los cuadros, aunque también hay dibujos y algunas esculturas.

Sus primeros lienzos hay que situarlos en torno a 1924-25, aunque existe alguna obra anterior, como un retrato familiar un tanto ingenuo, de 1920. De 1924 es su "Paisaje de la Escala", vista del puerto de pescadores desde la ventana del salón de su casa, obra convencional de poco interés. Pero su evolución será muy rápida, ya que un año más tarde Massanet realiza una serie de obras cercanas al cubismo en las que trabaja con distintos materiales.

De 1926 data su primera obra surrealista "Composición" (lám. 13) que al igual que una de las primeras de Dalí, "Sueño" de 1925, presenta una estructuración de planos todavía cubista, de cuyo movimiento proceden también la utilización de distintos materiales para lograr texturas diversas, así como la inclusión de algunas letras. No obstante su concepción es ya surrealista, de un surrealismo cercano a Miró. La pequeña figurita descabezada, la falta de proporción entre los diferentes elementos que componen el cuadro, así como la extraña forma de origen mironiano que aparece entre los triángulos, rompen

con toda lógica y provocan una perplejidad propia de la estética surreal.

Las obras pintadas al final de los años veinte son una especie de compendio de todas las aportaciones que nu tren su arte. "Visión surreal" de 1928-29 (lám. 14) es muy representativa a este respecto. El cuadro es un auténtico collage, no solo por la inclusión de un caracol de papel, sino por la mezcla de elementos de procedencia diversa, reunidos sin ninguna hilazón lógica.

Un pájaro de Max Ernst acechante tras una nube con templa un paisaje en el que una mandolina mironiana impone su presencia, con su desmesurado tamaño, a una serie de objetos entre los que aparece una figura femenina de espaldas, trasposición fiel de la Venus que aparece en el cuadro de Dalí "Venus y Cupido" de 1925.

Max Ernst, Miró, Dalí..., la nómina de pintores admirados por Massanet se ampliará considerablemente abar cando desde el Greco, a los pintores del Renacimiento - italiano, especialmente Piero de la Francesa, y de los - primitivos flamencos a Goya, sin olvidar a Ribera. Dentro de este mundo de referencias Chirico será una constante, los maniquies, los seres privados de rostro -¿Manifestación quizás, de la dificultad de comunicación del hombre?- se repiten obsesivamente en su obra (láms. 11 y 23), siendo frecuentes también en cuadros pintados después de la guerra.

"El nacimiento de Venus" de 1929-30 (lám. 15) es muy

interesante por que nos dá la clave del proceso pictórico de Massanet. Joan Massanet crea un mundo personal, un universo individual, al margen de lo que le rodea, en el que la realidad y la surrealidad se superponen continuamente, aglutinando elementos extraídos de su amplia formación cultural. La obra citada, por su temática clasicista, sus alusiones al mar y a la mujer, está dentro todavía de las coordenadas nuncenistas, que sin embargo Massanet supera con un tratamiento radicalmente diferente. Bajo el marco aparatoso y decorativo que encuadra la escena aparecen ya elementos que le serán peculiares como la mano cortada, las rocas secamente perfiladas, la superficie del mar en calma y los fragmentos de aronitecturas.

La obra realizada por Massanet hasta el año 1936 está muy influenciada por Dalí (al que conoció en 1927) como lo evidencian no solo títulos como "Rastrec fatidic" de simulacre sólido" (Rastro fatídico del simulacro sólido), de innegable resonancias dalinianas, sino también el empleo de elementos iconográficos del maestro de Figueras como el alargamiento de miembros, las materias viscosas y las figuras teleplasmáticas. A pesar de esta deuda, Massanet es con mucho el más imaginativo de los pintores llamados dalinianos, habiendo desarrollado en sus telas un mundo mucho más personal y sugeridor que el de Planells.

En otras ocasiones la alusión a una mitología netamente daliniana, como ocurre en "La aparición de Verneer de Delf en el Golfo de Rosas" (lám. 24) no es más que un

elemento distorsionador, que crea una mayor ambigüedad en torno a la obra, ya que lo que en ella predominan son sugerencias del mundo clasicista italiano como la Gioconda un templete redondo, el Baptisterio, el Duomo y el Campanile de Pisa, minuciosamente reproducidos en una cartela.

En la obra de Massanet, hombre culto, son frecuentes las alusiones clasicistas, sobre todo a la arquitectura. El Erecteion es varias veces reproducido así como - también abundan las columnas, capiteles y volutas. Incluso hay críticos como Narcis Pijoan<sup>(67)</sup> que atribuyen a este sentido clasicista la contención de las figuras, poco dadas a gesticulaciones, y el tratamiento de los ropajes que caracterizan la obra de Massanet. Ciertamente hay en los cuadros de este pintor una atmósfera peculiar que congela las figuras, pero esta parece deberse más a la frialdad y alejamiento de la que hacen gala la mayoría de las visiones oníricas que a un clasicismo en su tratamiento.

Los desolados paisajes de amplias perspectivas que sirven de fondo a la mayoría de sus obras contribuyen también a la sensación de inquietud y misterio que le caracteriza.

De todas formas, ese silencio perturbador se ve roto en numerosas ocasiones por la irrupción del caballo y el toro, exponentes de las fuerzas instintivas. (láms. 23 y 24)

Además de la alusión al caballo, aparece en las

obras de estos años una forma peculiar que corresponde a una cabeza de burro: "Composición Mágica" (lam. 22), de la que también hallamos algún ejemplo en la obra de Angel Planells, y cuyo antecedente inmediato hay que buscar en la cabeza de asno que aparece sobre un piano en uno de los fotogramas de "Un perro Andaluz".

Las cabezas, tanto femeninas como masculinas, los brazos y pies seccionados surgen también en los lugares más insospechados. Ciertas figuritas alargadas y vistas de espalda, como en "Proyección" (lám. 21) son un homenaje constante que Massanet rinde al Greco. Son también muy características de la obra de este pintor los barcos varados en la arena y en proceso de transformación.

Joan Massanet contrapone la solidez del paisaje con el continuo hacerse y deshacerse de las cosas y de los seres. Nada es lo que aparenta, la realidad es siempre más rica de lo que parece a simple vista. Todo es susceptible de mutación y de ofrecer por tanto al hombre aspectos insospechados. La mano es mano, pero también es rostro (Homenaje a Durero, lám. 20). ¿Son nubes, espectros femeninos o caballos los que irrumpen en el cielo de "Aparición de Vermeer de Delft en el Golfo de Rosas?"

Nuestros esquemas lógicos de pensamiento se resienten ante estas visiones, nuestra experiencia se demuestra ineficaz para reducir a lo sabido lo que tenemos delante y cuando nos falta el asidero de las referencias conocidas estas visiones nos crean malestar al obligarnos a replantear

los presupuestos lógicos sobre los que hemos organizado nuestra vida. Ante la pintura surrealista descubrimos con horror que el bagaje de conocimientos, penosamente formado a través de los años, se nos demuestra inútil. Ante este tipo de pintura hemos de partir de cero. nuestra visión ha de comenzar a estructurar un nuevo sistema de relaciones, siguiendo la pauta dada por Bretón de que "el ojo existe en estado salvaje". En el momento que renunciemos a lo aprendido estamos ya en disposición de asimilar un mundo maravilloso e insospechado hasta entonces.

La obra de Massanet se caracteriza por la serenidad y el reposo, los personajes, a menudo espectrales, pierden importancia en el concepto general del cuadro, es la atmósfera, la extraña atmósfera la que lo domina todo. En sus alucinantes visiones servidas con una gran habilidad técnica y un refinado cromatismo, lo cultural domina a lo libidinal. Incluso cuando al final de su vida abundan los desnudos femeninos de formas rotundas, se trata más de un canto a lo sensual, al esplendor físico, de un hombre que ve acercarse su final que la manifestación de los recovecos de una libido soterrada.

Hombre meticuloso en su vida cotidiana, la obra de Massanet es así mismo muy elaborada. Buena prueba de ello es la gran cantidad de bocetos y estudios que nuestro pintor realizaba hasta que lograba plasmar la imagen que le obsesionaba. Las obras de más empeño como "Composición mágica" (lám. 22) o "Aparición de Vermeer de Delft en el



Golfo de Rosas" (lám. 24) dan muestra de esta paciente labor y hacen gala de una factura casi esmaltada.

En 1936 Joan Massanet inicia su labor expositiva participando en el I Salón de los Independientes, asociación de la que fue socio fundador, y en mayo del mismo año en la Exposición Logicofobista a la que envió "Rastre fatídico del simulacre sólido" (lám. 18). Ahora bien su presentación individual se retrasará hasta años más tarde. En 1953 expone por primera vez en la Sala Caralt de Barcelona, dieciséis obras pintadas antes y después de la guerra, y en 1965 cuelga sus telas en la Galería Belarte, también de la Ciudad Condal.

Tras la guerra, Massanet continua su silenciosa labor dentro del surrealismo, pero éste va a cambiar de tono, ya que las connotaciones culturalistas de su primera época van a dejar paso a un mundo de visiones más atormentadas, en las que predominan la temática místico-religiosa, con alusiones constantes a las tallas románicas (de las que poseía una buena colección), y a las escenas de toros. El sentido trascendente que confiere a todo Massanet hace que sus alusiones a la tauromaquia, como apunta sagazmente Arnau Puig, estén "vistas más bien desde la perspectiva del toreo como ritualista que de la del torero como estética de un espectáculo".<sup>(68)</sup> A este sentido profundo de la fiesta contribuye el rostro grave de Muley, retrato de un pescador de La Escala muy amigo de Massanet y que le sirvió frecuentemente de modelo.

Massanet va evolucionando y así a comienzos de la década de los sesenta realiza una serie de obras de gran belleza dentro de la abstracción, en las que las texturas proporcionadas por arenas y otros materiales se unen a un refinado sentido del color. Poco a poco los objetos más extraños se irán adueñando de las telas. Massanet maneja el collage de forma sorprendente, a base de un repertorio propio: hueveras, corchos alterados por el mar con mejillones incrustados, telas antiguas del vestuario de una abuela italiana, maderas, raíces, etc..

El mar es para Joan Massanet fuente continua de maravillosos hallazgos, encuentros fortuitos que hay que situar en la mejor línea del azar objetivo reivindicado - por los surrealistas. Para estos, la atracción que ejercen sobre nosotros determinados objetos se debe a la capacidad que estos poseen en algunos casos de encarnar un deseo. El objeto se convierte así en un precipitado de nuestra necesidad interior.

Massanet durante toda su vida, incluso cuando su obra iba por otros derroteros, concedió una gran importancia al encuentro y por consiguiente a la espera. Las actitudes básicas en el arte de vivir de los surrealistas. La actitud de espera no se orienta tan solo a lo extraordinario y mucho menos a lo sobrenatural, sino que también es la predisposición de espíritu, que sitúa al individuo en disponibilidad para captar en los hechos más humildes lo que tienen de insólito, y sobre todo de esclarecedores de verdades eternas. Quienes conocieron a nuestro pintor --

coinciden en que vivía en un mundo aparte. Brunet escribía en 1953: "El surrealismo ha imprimido carácter en él, ha creado en este hombre una segunda naturaleza moral y física".<sup>(69)</sup>

A sus últimos años corresponden también una serie de esculturas (unas ocho) hechas con diferentes materiales, entre los que predominan la madera. Están concebidas a manera de fetiche, de mascarones, impregnadas de ese contenido simbólico y mítico, al que tan sensible era el autor.

Massanet también realizó a lo largo de toda su vida numerosos dibujos, pero la mayoría de ellos son solo apuntes y estudios para sus obras, por lo que no existen composiciones surrealistas realizadas con esta técnica.

Joan Massanet fué en 1950 fundador del Grupo Indika, de línea vanguardista, pero ya sin ligazón alguna con el surrealismo anterior, habiendo participado desde entonces en numerosas exposiciones colectivas. Estuvo presente en la III Bienal Hispanoamericana de 1955 y desde 1956 a 1968 concurre regularmente a los Salones de Mayo de Barcelona.

Massanet, como Planells y tantos otros rescatados del olvido, se ha beneficiado del movimiento de recuperación de nuestra vanguardia propiciado en estos últimos años, sobre todo por las galerías. No se hace alusión a estas exposiciones, porque en su conjunto son las mismas que las citadas en el caso de Angel Planells, pero si hay

que destacar tres monográficas por su interés: La celebrada en el Museo del Ampurdán de Figueras en 1971, "Joan Massanet, época surrealista 1926-1939"; la exposición antológica de la galería René Metrás de Barcelona en 1973 "Obras de 1924 a 1969 de Joan Massanet", y la también antológica "Massanet 1899-1969", realizada en Febrero de - 1979 en la "Fontana d'Or" de Gerona y repetida en marzo y abril del mismo año en el Museo Monográfico de Ampurias, con motivo de la conmemoración de los 70 años del inicio de las excavaciones.(70)

ARTUR CARBONELL I CARBONELL (1906-1973)

Nació el 31 de Enero de 1906, en Sitges, ciudad modernista por excelencia que jugó también un importante papel dentro del arte de vanguardia, a través de L'Amic de les Arts, revista en la que el surrealismo halló su mejor medio de difusión en Cataluña.

Carbonell inicia la carrera de arquitectura, que luego abandonará por la pintura, disciplina esta última que compaginará durante toda su vida con la actividad teatral. Dentro del ámbito del teatro su labor abarcó tanto la dirección con la escenografía. Artur Carbonell desarrolló también una dilatada labor pedagógica, desde 1940, fecha en la que es nombrado profesor de Dibujo y de Realizaciones Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona, pasando más tarde a ocupar el cargo de Subdirector de la Escuela Superior y del Museo de Arte Escénico hasta 1970.<sup>(71)</sup>

Discípulo de J. Sunyer, comienza su labor expositiva en 1925 en el Casino Prado Suburense de su ciudad natal. Dos años más tarde expone en una colectiva de las prestigiosas galerías Dalmau un "Carrer de Sitges", obra a la que la crítica del momento tacha de excesivamente academista, aunque al pintor no dejan de reconocérsele grandes dotes. Al año siguiente, en 1928, participa en el "Saló de Tardor; en esta ocasión Sebastián Gasch, al hacer la reseña de la exposición, escribe de nuestro pintor: "Artur Carbonell es treu lentament del damunt la seva aridesa característica".<sup>(72)</sup> En torno a estas fechas es

cuando hay que situar sus primeras obras surrealistas.

Los inicios pictóricos de Carbonell se hallan en lo que M.A. Cassanyes denomina con humor "mediterranisme de Turmeil gruixut",<sup>(73)</sup> estética que todavía gozaba de gran predicamento dentro de la plástica catalana y que incluso había llegado a ser considerada por algunos sectores como el arte catalán por antonomasia. Dentro de esta órbita se hallaban las obras presentadas en 1927 en la exposición de Dalmau. A pesar de este lastre estas primeras obras del joven pintor demostraban ya una gran madurez en la realización técnica y una precocidad sorprendente.

Las expectativas levantadas por el pintor de Sitges se hacen ya realidad en las telas pintadas a partir de 1928. Desde entonces se establecen en su producción dos líneas de actuación bien diferenciadas; una la constituye su labor de retratista, que continuará a lo largo de toda su vida, caracterizada por un dibujo preciso y una cierta tendencia a la simplificación de volúmenes y otra la dirigida a la representación del mundo interior, "en el qual la imaginació i la fantasia, guiades per la libido freudiana regnen com a mestresses exclusives",<sup>(74)</sup> en palabras de Cassanyes, (el crítico de Sitges, que fue uno de los primeros en apoyar a Carbonell).

Dentro de la línea surrealista está El Circo de - - 1928 (lám. 25) obra pueril y bastante floja y "Orfeo y Eurídice" del mismo año, (lám. 26) de la que escribe el mencionado crítico "...aquesta pintura que es pot dir si-

tuada entre Flouquet i Max Ernst, es, en veritat, formi-  
dable. Ben poques vegades l'efecte sensorial -moral del  
color- del qual parlà Goethe se -se'us ha aparegut tan patent  
i emocionant com davant d'aquesta tela. Confesrem que en  
tre els catalans, només les obres de l'extraordinari Joan  
Miró ens han produït un efecte semblant. !Quina dolor la  
d'aquests verds i blans, glaucs i verinosos! !Com son in-  
quiets, pleus d'una magnificència que es diria infernal,  
els vermells carminosos, i plens d'enigmes i d'amenaçes  
els grisos i els negres restants!.

L'indescriptible ací s'est fet".(75)

Cassanyes no regatea elogios a su paisano, al que  
considera "un dels esperits menys limitats entre els dels  
notres artistes",<sup>(76)</sup> pero lo incluye dentro de la Nueva Obje-  
tividad, movimiento del que en aquellos años se muestra  
abanderado. Ahora bien si aplicada a los retratos esta  
atribución es plausible, es poco afortunado extenderla a  
obras como las dos anteriores. Tal aseveración de Cassa-  
nyes se debe a que en líneas generales la plasmación de  
las visiones del subconsciente no estan exluídas a priori  
de la Nueva Objetividad, siempre y cuando se adapten a -  
los cánones formales que distinguen a este movimiento.  
(F. Roh. reproduce como ilustración a sus teorías cuadros  
de Chirico y Max Ernst en su obra Realismo Mágico). Pero  
este presupuesto, a nuestro entender, no se dá ni en -  
"El Circo" ni en "Orfeo y Euridice", obra en la que el  
cuerpo femenino aparece totalmente desmaterializado, al

mismo tiempo que la figura de Orfeo sufre alteraciones considerables en sus brazos. De todas formas la atribución de Cassanyes plantea uno de los problemas existentes en la pintura surrealista y es la de sus concomitancias con el Realismo Mágico que deberían ser estudiadas.

En 1929 expone "La nit de Nadal" (Nochebuena) (lam. 27) en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, organizada por Dalmau, con la participación de Lhote, Mondrian, Van Doesburg y Arp entre otros. La obra de Carbonell demuestra el abandono del férreo objetivismo y sequedad de su primer momento y su apuesta por un arte más libre e imaginativo. Un año más tarde cuelga en las Galerías Areñas de Barcelona, del 29 de noviembre al 13 de diciembre, 19 cuadros y varios dibujos. Sus padrinos en esta ocasión son dos personalidades muy significativas - dentro del surrealismo catalán, el ya nombrado M.A. Cassanyes y el poeta J.V. Foix, que hicieron la presentación del catálogo.

Sus dos ámbitos de actuación, el teatro y la pintura, aparecen muy pronto interrelacionados. En marzo de 1930 Carbonell dá una conferencia en el ateneo El Centaure de Sitges sobre "Les darreres evolucions de la pintura i les seves relacions amb el teatre", en la que pasa revista a la evolución del arte de vanguardia ruso, francés y alemán, y a los ballets rusos, recordando también el estreno de Orfeo de Cocteau, en Sitges, en el que las protestas de una parte del público, sirvieron de acicate a la propagación de las nuevas tendencias.



Carbonell participa en 1932 en el Primer Saló d'Independents de la Sala Parés y en la Exposición Primavera del Saló de Montjuich, a donde volverá en 1935 y 1936. En este mismo año expone en la Exposición Logicofóbica tres obras: "Interior", "Paissatge assassinat" (paisaje asesinado) (lañ. 32) y "Orbita". Tras la guerra, en 1941 reemprende su labor expositiva presentándose en la Galería Syra de Barcelona, en 1944 en la Sala Pictórica y en 1946 en las galerías La Xarmada, ambas barcelonesas.

En 1977, ya muerto el pintor, se organizó en Sitges una gran Exposición -Homenaje a Carbonell, celebrada en el Estudio Vidal del 14 al 23 de octubre coincidiendo con el X Festival de Teatro de Sitges, uno de cuyos premios, el concedido al mejor Espectáculo Teatral, lleva su nombre. En esta ocasión se reunieron 78 obras realizadas entre 1927 y 1966 con diversas técnicas (dibujos, óleos, pasteles y acuarelas) así como algunos carteles.<sup>(77)</sup>

Artur Carbonell entabló relación muy pronto con el grupo vanguardista de Sitges, que fue de hecho quien le dió a conocer a través de las páginas de L'Amic de les Arts. Asumió en fecha también temprana el surrealismo, - como demuestran sus obras de 1928 y participó en la manifestación más importante de este movimiento en Cataluña, la exposición Logicofóbica, por lo que puede ser considerado como uno de los pioneros del surrealismo catalán. Pero en él, el surrealismo fue tan solo cosa de unos años, habiendo predominado en el conjunto de su obra la línea figurativa, en la que ha dejado constancia de sus dotes de -

gran dibujante, así como de su gran refinamiento cromático.

Carbonell crea en obras como "La nit de nadal" (lám. 27) o "Paisaje submarino" (lám. 28) un mundo mágico de atmósferas irreales y serenas, un mundo de fantasía - del que han sido erradicadas las tensiones. Ambitos poblados por seres ingrátidos, espectros con algo de cliché fotográfico, de negativo de lo real y físico, en definitiva seres angélicos cuyos volúmenes se diluyen bajo el juego de las curvas como en "Diálogo" (lám. 29).

De todas formas el mundo de ensueño creado por Carbonell tiene en muchas ocasiones algo de escenográfico, que le resta fuerza. En otras obras como "Visión Astronómica" (lám. 31) no hallamos más que juegos gratuitos sin ninguna intensidad.

Aunque la mayoría de las telas de Carbonell corresponden al automatismo simbólico en alguna ocasión, como en la lám. 30, se aproxima a las propuestas mironarias, contraponiendo los trazos liberados del automatismo rítmico a formas biomorficas.

"Paisatge assassinat" (lám. 32) presentada en la exposición Logicofobista, es una de sus obras más logradas. En este caso Carbonell utiliza las amplias perspectivas de Tanguy, de aspecto desolador como escenario de una extraña arborescencia, ( mitad árbol, mitad sistema arte-

rial y que tambien recuerda en sus extremos las ramificaciones coralinicas) que produce en nosotros desazon por su ambivalencia. La extrañeza general de la obra viene acrecentada por la meticulosidad en la representacion, a cuyo servicio el pintor ha puesto todos los resortes del claroscuro.

Si bien Carbonell nunca abandono la pintura, gran parte de su actividad profesional la desarrollo dentro del mundo teatral. A el se deben importantes montajes de obras<sup>(78)</sup> para los que tambien realizo en numerosas ocasiones los decorados y los disenios del vestuario.

ANTONIO G. LAMOLLA. (1910-1981)

Antonio García Lamolla, leridano de adopción, había nacido en Tarragona el 23 de Junio de 1910<sup>(79)</sup>, allí residió en sus primeros años, hasta que a los catorce su familia se traslada a Lérida. Será en la ciudad del Segre donde realizará su actividad artística hasta que la guerra, como a tantos otros, le obliga a abandonar su patria y marchar al exilio. Concretamente en 1939 cruza la frontera francesa y desde esta fecha hasta su muerte, acaecida el 13 de Enero de 1981, se establece en Dreux a unos 150 Kms de París. La muerte le sobrevino en esta ciudad del país vecino aunque desde 1963 venía alternando largas temporadas de estancia entre Francia y Lérida.

Aunque ya desde su llegada a Lérida en 1924 empieza a interesarse por la pintura, será hacia 1928 cuando realice sus primeras obras de interés, entre las que abundan los retratos. Antonio Lamolla fue un autodidacta, que no recibió lecciones de ningún maestro, su verdadera formación, el proceso de madurez humana y artística la realizó en contacto con el grupo de jóvenes entusiastas que lanzaron en Lérida la revista "Art". Las discusiones sobre arte, las charlas mantenidas con Enric Crous, Cristofol, José Viola, etc... así como la lectura de los poetas franceses, sobre todo de Eluard, con el que despues en el -- exilio mantuvo una gran amistad, iran conformando las -- coordenadas estéticas en las que se asienta su plástica y su paulatina evolución hacia el surrealismo.

Aunque es posible que ya en 1933 expusiera en Barcelona y Tarragona, (como apunta la hija del pintor) la primera referencia que poseemos sobre su actividad expositiva data de un año más tarde. En Mayo de 1934 Lamolla expuso junto a otros amigos del grupo de "ART" en la Exposición-Concurso de Primavera, organizada por el Ayuntamiento ilerdense. Ante el fallo del jurado estos retiraron sus obras de la muestra, por lo que incluso se les impuso una multa de 50 ptas a cada uno de los disidentes. El revuelo provocado por todo este asunto debió alterar de tal forma la tranquila vida de la capital catalana, que Leandre Cristofol, Enric Crous y Antonio Lamolla enviaron una Carta Abierta al periódico "El Correo" exponiendo las razones de su actuación.<sup>(80)</sup> El hecho demuestra por parte de los firmantes una postura decidida en pro del arte de vanguardia y el deseo de dar la batalla a los detentadores, a nivel municipal del "gusto oficial".

En diciembre de 1935 Antonio Lamolla realiza su primera exposición en Madrid, en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, situado en el nº2 de la Carrera de San Jerónimo, en esta ocasión presenta: 17 pinturas, 23 dibujos y 4 esculturas. El catálogo - de la exposición, encabezado con un dibujo surrealista - (que recuerda a los de Lorca por el empleo de elementos iconográficos frecuentes en el poeta granadino; un pez y una media luna junto a punteados y rayas), anuncia en su última página una conferencia de Manuel Abril, programada con motivo de la exposición, con el título "El triángulo de las Artes". El prestigioso crítico que escribía sus

crónicas artísticas en Blanco y Negro fué el presentador de Lamolla en Madrid.

El éxito obtenido por Antonio Lamolla hizo que la muestra programada en un principio del 2 al 16 de diciembre, fuera prorrogada hasta el día 28 del mismo mes. La crítica fue muy diversa con el hasta aquel momento joven desconocido, Manuel Abril escribió: "La exposición de Lamolla es una de las exposiciones de superrealismo más serias que ha visto Madrid. Con todo y ser este muchacho un principiante, concibe su arte en serio, sintiéndolo de versas, por su cuenta, y lo ejecuta con sentido de la plástica al pintar y con sentido de la alusión al sugerir. Ni hay freudianismos sexuales, a Dios gracias, ni hay escatología ni esnobismos: hay sentido poético y - sensibilidad, variando adecuadamente sus medios expresivos, según se trate de un óleo, de un dibujo superrealista o de los dibujos del natural que expone, dos dibujos de niño tan bien sentidos en su línea -y en sus líneas- como los otros cuadros en la suya." (81)

Lamolla en este momento al contrario que la mayoría de los pintores de esta tendencia, proclives a ampulosos títulos, no pone nombre a sus obras por lo que es difícil identificar los cuadros expuestos en Madrid en 1935. Contamos sin embargo con la descripción que de ellos hace Enrique Lafuente Ferrari en "El Objetivo y la deshumanización". En este texto leemos: "En los oleos del artista nos encontramos en plena visión "surrealista"; es el arte

de los paisajes lunares con conchas genealógicas, tajadas arbitrariamente, de los espectros inclasificables- mojama de formas- puestos a secar a un sol supersideral, de las vísceras peregrinantes. Las líneas juegan arabescos de sistema circulatorio y muñones, que no quieren a nada pa recerse, deambulan con tres dimensiones y una calidad en tre la piedra y el cartón. Es como un sueño que ha disipi pado toda su indeterminación y su niebla y se inmortaliza, duro y estático, bajo una luz de foco de automovil." (82)

Lafuente Ferrari hace gala en este caso de una me nor comprensión que M. Abril ante las tendencias vanguardi distas del arte y más concretamente con respecto a la pintu ra surrealista, a la que califica de "deshumanizada" - término de gran fortuna en la crítica artística del momento. Ante composiciones de esta tendencia no alcanza a - ver su carga provocativa ni su manifestación de lo maravillo so, limitándose a alabar en Lamolla su talento pictórico y refugiándose en hueras palabras: "su sentido de la línea, y sobre todo del color, demuestran una fina sensibi lidad que exige a la paleta cosas de valía."

El 26 de Enero de 1936 Lamolla inaururaba una exposición en el Casino Mercantil de Lérida que permaneció - abierta hasta el 2 de Febrero. Al montaje de esta exposici ón contribuyó el éxito obtenido en su presentación en Madrid, repitiéndose una vez más la circunstancia de que un artista debe exhibir ante sus paisanos credenciales obtenidas en otros pagos para merecer la atención. La

muestra fue organizada por un grupo de amigos, entre los que no es difícil adivinar a los miembros de la redacción de Art. con un cierto carácter estratégico. "Aspirem amb aquesta exposició, a evitar que quan siguin mostrades aquí mateix les seves obres totalment surrealistes, no surti algun ingenu -que sempre n'hi han- amb prerrogatives d'home viu i trempat, que eus vingui amb l'estirabec de que el nostre company no sap dibuixar realísticament, i de que es un incapaç". (83)

En la misma sala en la que estaban colocados los cuadros de Lamolla, Ramón Ortiz dió un concierto de piano con obras de Grieg, Debussy, Granados y Falla, constituyendo todo un acontecimiento ya que fué una de las primeras veces que en Lérida se escuchó un programa musical de autores modernos.

Las obras expuestas correspondían a la etapa realista del pintor, contando con abundantes ejemplos de pintura y dibujo. En cierto modo la exposición tenía un carácter de muestra retrospectiva, ya que desde 1935, es decir desde el año anterior, Lamolla se hallaba ya en la órbita del surrealismo, como se había reflejado en la exposición madrileña.

Su obra más antigua era un paisaje de Bielsa fechado en 1928, realizado con un objetivismo metódico. Del año siguiente exponía una serie de paisajes resueltos a base de manchas aisladas, de brillante intensidad, encerradas por un dibujo de negras y gruesas rayas que les propor



cionaban aspecto de esmalte. De 1930 y 1931 había dibujos infantiles a la sanguina y paisajes con niebla y lluviosos de orientación diversas, así como bodegones realizados en una gama atemperada de color, a veces impresionista. La obra de este período más alabada por la crítica, fué un dibujo de hombre al carbón, que estaba dedicado al escultor Cristófol. De las obras de 1932 hay que destacar una mayor seguridad en el trazo y un colorido más personal, aunque todavía no se pueda hablar de un sello propio en la producción de Lamolla. 1933 y 1934 suponen ya la adquisición de una gama propia de color, de una gran delicadeza y gradación de tonos, y una factura más pastosa, siendo obras en las que lo estridente no tiene cabida y en las que dominan las gamas azules, grises y sienas, sin monotonía ni repetición.

El conjunto expuesto era de una gran variedad en cuanto a temas y concepto artístico contando con: paisajes, vistas urbanas, dibujos, naturalezas muertas, etc... e incluso una escultura.(84)

El proyecto inicial incluía presentar más adelante en Lérida la última producción de Antonio Lamolla, en la que se evidenciaba el paso del objetivismo de su primer momento al surrealismo. Esta segunda exposición tendría lugar después de que sus últimas obras fueran exhibidas en París, Barcelona y Santa Cruz de Tenerife, cumpliendo compromisos anteriormente contraidos. El estallido de la guerra en julio de ese mismo año hizo inviable los planes establecidos.

Antonio Lamolla, aunque se mantuvo siempre muy ligado a Lérida pasó también algunas temporadas en Barcelona y Madrid, por lo que entró en contacto con los círculos más activos en relación al arte nuevo y especialmente con ADLAN.

Lamolla fué uno de los participantes en la gran - Exposición de Arte Español, organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Musée des Ecóles Etrangères Contemporaines del Jeu de Paume" que tuvo lugar en Febrero-Marzo de 1936. Se reunieron para esta ocasión medio millar de obras que englobaban tanto la labor de artistas ya consagrados como Picasso, Solana, Vazquez Diaz, Pablo Gargallo, Zuloaga y Juan gris, como la de jóvenes valores, entre los que cabe destacar a Bores Moreno Villa, Caneja, Ucelay, Rodriguez Orgaz, Maruja Mallo y un largo etc.. La participación de Lamolla fué destacada por René Jean en "Le Temps" y Chamine en las páginas de "Le Jour".(85)

Lamolla estuvo muy vinculado a Adlan (grupo formado en Barcelona en 1932 y que después tuvo secciones paralelas, con la misma denominación y similares características en Madrid y Canarias) por lo que participó en las - exposiciones colectivas más importantes patrocinadas por los Amigos del Arte Nuevo: La exposición de Arte Contemporáneo de Tenerife en 1936, organizada por Gaceta de Arte (con la que se iniciaba la actuación de ADLAN en Canarias) y la Exposición Logicofobista de las Galerías Catalonia en Barcelona.

La primera fué una espléndida muestra que logró reunir 67 obras de los artistas más relevantes del momento: Arp, Wili Baumeister, Salvador Dalí, Oscar Dominguez, Max Ernst, Luis Fernández, Giacometti, Georges Hugnet, Marcel Jean, Kandisky, Klee, Miró, Ben Nicholson, Paalen, Kurt Seligman, Tanguy, etc... Lamolla envió dos obras que figuran con el número 45 y 46 en el catálogo: "Figuras" ('oleo) y otra con el mismo título realizada al gouache.

En la exposición Logicofobista celebrada en Barcelona en Mayo de 1936, fue el participante con mayor número de obras, seis cuadros de complicados títulos: "L'espectre de les tres gràcies dins l'aura subtil". (El espectro de las tres gracias dentro del aura sutil); "Madrèpora onírico-plácida" (Madrepórea onírico-plácida); "Tubércul incúbic tot esperant l'hora seca" (Tubérculo incúbico esperando la hora seca); Per la planície implacable passa alguna cosa" (Por la planicie implacable pasa alguna cosa); "Carícia oviforme" (Caricia oviforme") y "Abraçada acri-plástica sense perífrasi" (Abrazo aereo-plástico sin perifasis).

Las obras de Lamolla despertaron gran interés entre los críticos y asistentes a la exposición, siendo uno de los artistas que más se destacaron.

La exposición Logicofobista fué la última aparición de Lamolla, antes de la guerra. Ya residiendo en Dreux compaginó su quehacer pictórico con la enseñanza del dibujo, tarea a la que también se había dedicado en Lérida. En 1944

reanuda su labor expositiva, haciéndolo frecuentemente - desde esa fecha en diversas galerías parisinas, así como en el Salón de los Surindependents de París. También - prestó durante su estancia en Francia gran atención a la ilustración gráfica.

Hasta la fecha de su muerte A. Lamolla siguió pintando obras surrealistas, aunque no de forma exclusiva, ya que se alternaban con paisajes, naturalezas muertas, retratos y numerosos dibujos, técnica para la que demostró siempre una gran habilidad y sensibilidad.

Antonio Lamolla se inicia en el surrealismo a comienzos de 1935, después de haber ido asimilando los principios del movimiento durante los dos años anteriores, - 1933 y 1934 que coinciden con la publicación de la revista Art. En la redacción de ésta, pudo contemplar reproducciones de Arp, Tauguy, Dalí, Masson, Ernst y Kurt Segliman que después ilustrarían los números de la revista, y que sin duda ejercieron un gran influjo en el cambio artístico experimentado. En el nº 9 de esta revista también fueron reproducidos dos de sus dibujos de niños.

La producción surrealista de A. Lamolla es multi-forme, difícil de encasillar aunque en líneas generales predomina en ella la sugestión de las formas organicistas, las masas biomórficas con clara referencia a las esculturas de Hans Arp, como se evidencia en "Tubercul incúbic tot esperant l'hora seca", de 1936 (lám. 35). En su predilección por este tipo de forma germinativa quizás influyera

la estrecha relación con Cristofol, sin duda el escultor surrealista español más interesante, que también las desarrolla en alguna de sus obras. En otras ocasiones masas gelatinosas, imprecisos cuerpos se unen a figuraciones lineales, creando una ambivalencia espacial y conceptual de gran fuerza poética, como es el caso de "Permanencia d'un record" 1935 (lám. 33). Lamolla trabajó también el collage con algunos ejemplos notables en poder de su familia, especialmente un torso femenino, habilmente resuelto. La -- producción de este pintor, que hemos podido contemplar alterna los juegos contrastados de color, con obras más intimistas, realizados a base de dos o tres tonos, cuadros estos últimos en los que estilizadas figurillas humanas se mueven en un espacio peculiar intuido en sueños y que nada tiene que ver con el de nuestra experiencia inmediata. Lo que unifica toda la obra surrealista de Lamolla es la capacidad de hacer aflorar lo maravilloso, lo inesperado y enigmático, como en esa visión alucinante, resuelta en refinada gama de azules que es "L'espectre de les tres - gràcies dins l'aura subtil", de 1935-1936 (lám. 34), sin duda su mejor obra.

REMEDIOS VARO (1913-1963)

Hija de un ingeniero andaluz y de madre vasca, Remedios Varo nació en Anglés pequeño pueblo de la provincia de Gerona. La profesión del padre hizo que durante su niñez la familia recorriera gran parte de la península y norte de Africa. Parece que pronto se manifestó en ella una gran habilidad para el dibujo, al mismo tiempo que comenzaba a escribir cuentos y largas cartas en los que - daba rienda suelta a la desbordante fantasía, de la que hizo gala desde pequeña.

Más adelante en 1927 se traslada a Madrid para realizar sus estudios en la Academia de San Fernando. No coincide con Dalí, expulsado un año antes de dicha Academia, pero si entra en contacto con los ambientes artísticos de la capital, en los que empezaba a destacar otra mujer, Maruja Mallo. Una vez finalizada la carrera se casó con un condiscípulo suyo, el dibujante y publicista Gerardo Lizárraga<sup>(86)</sup>, del que se separaría después. Hacia finales de 1932 Remedios Varo se traslada a Barcelona, en donde al comienzo de la guerra conoce al poeta francés Benjamín Peret (uno de los pilares del surrealismo galo en aquel momento, tras las múltiples expulsiones decretadas por Breton) con el que vivirá durante unos años. Con él marcha Remedios a París en 1937, el mismo año en que también se traslada a la capital francesa otro surrealista catalán. Esteban Francés. Remedios, de la mano de Peret, entra por la puerta grande en los círculos surrealistas, no solo se

relaciona con los españoles allí residentes como Oscar Dominguez o Viola, sino que entra en contacto con Breton, Max Ernst, Paalen y Miró. Cuando los alemanes invaden el país vecino Remedios Varo se traslada con Peret a Méjico en 1942, país en el que establecerá su residencia definitiva, ya que Peret regresaría solo a Paris en 1947.

En Méjico se volvió a casar, llevando desde entonces una vida tranquila dedicada por completo a la pintura, rodeada de un grupo de amigos entre los que se hallaban Káli y José Horna, otro pintor surrealista español y Leonora Carrington, con la que había coincidido en su estancia en Paris.<sup>(87)</sup>

Casi todas las biografías de Remedios Varo coinciden en vincular su labor creativa a su estancia en Méjico, en donde se dió a conocer con una exposición de gran éxito en 1954-55m olvidando toda su labor anterior. Pero aunque lamentablemente estén localizadas pocas obras de sus años precedentes, hay que precisar que es en España donde comienza a pintar y dibujar.

En Febrero de 1930 Remedios (como se firmaba en aquellos años) participa en la Exposición de Dibujos organizada por la Unión Española de Dibujantes, en Madrid. Una de las obras presentadas es "Capricho", una deliciosa ilustración para niños.<sup>(88)</sup> También en Madrid realizó otra exposición en 1935 junto al pintor José Luis Florit, - - (quien no recuerda el nombre de la sala, que estaba situa

da en la Gran Vía) en esta ocasión nuestra pintora expuso una serie de dibujos, entre los que se hallaba el re producido en la lám. 33.

Durante su etapa barcelonesa Remedios Varo compartió un estudio con Esteve Francés en la plaza de Lesseps. Como ya hemos visto sus comienzos artísticos se circunscriben a la técnica del dibujo, pero ya en estos años de Barcelona R. Varo entra de lleno en la pintura, investigando además con distintos materiales, unas veces introduce en sus cuadros objetos diversos como muñecas, y otras utiliza soportes metálicos, especialmente la plata. En la exposición Logicofobista estuvo presente con tres obras: "Lliçons de costura" (Lecciones de costura) "Accidentalitat de la dona-violencia" (Accidentalidad de la mujer violencia) y la que llevaba por título "La cama alliberadore de las amibes gegants" (La cama liberadora de las amibas gigantes).

Sus años parisinos tampoco son yermos. Remedios Varo interviene en muchas de las actividades del grupo surrealista, así en el nº 10 de la lujosa revista Minotaure, se reproduce una obra suya: "El deseo", junto a las de Magritte, Brauner, Delvaux, Tanguy, Dalí y Ernst. Según Marcel Jean es también una de las que colabora junto a otros adeptos del movimiento surrealista, en la confección del -- "Dictionnaire Abrégé du Surrealisme", la obra realizada -- por Breton y Eluard en 1938 con motivo de la Exposición Internacional del Surrealismo celebrado en la galería de Beaux-Arts de París<sup>(89)</sup>, ahora bien debe ser la autora de --



algunos de los dibujos que vienen sin atribución, pues no he hallado sus iniciales en ninguno de los cuadros reproducidos y firmados.

Remedio Varo estará presente así mismo en las dos primeras manifestaciones colectivas realizadas por los surrealistas en América: La Exposición Internacional del Surrealismo organizada por César Moro y Paalen, en Febrero de 1940, en la Galería de Arte Mexicano a la que envió una obra de 1938, "Recuerdo de la Walkyria", y la Exposición Surrealista de Nueva York de 1942.

Una vez revisada la actividad pictórica de Remedios Varo anterior a su llegada a Méjico, cabe establecer, a pesar de las pocas obras europeas conocidas, una clara diferencia entre el estilo de su primer momento y el desarrollado después en tierras mejicanas, y por el que fundamentalmente esta pintora es conocida. El cambio, sin embargo, no puede ser atribuido a las influencias ejercidas por el nuevo medio físico, ya que su obra no recoge nada del espíritu ni de las vivencias de esta tierra hospitalaria. Remedios Varo creó en Méjico un mundo tremendamente personal y autónomo.

Las obras realizadas con anterioridad a su marcha a América, siempre dentro de una línea rigurosamente figurativa, no tienen estilísticamente una unidad semejante a la que hace gala su producción posterior. El dibujo de la lám. 36, uno de los expuestos en Madrid en 1935, nos

uno de los expuestos en Madrid en 1935, nos muestra ya a un artista que maneja con soltura los elementos propios del repertorio surrealista: la pérdida de las cualidades físicas de los objetos, como ese árbol que se anuda y retuerce; la sustitución de miembros del cuerpo humano por elementos insólitos, en este caso la cabeza por alas de mariposa; y el uso de la mano cortada que resulta tópico por su proliferación. El dibujo en su conjunto tiene algo de fantasía infantil (quizás por esas gráciles figuritas que revolotean), elemento que será frecuente en la mayoría de su obra.

"El agente doble" de 1936 (lám. 37) es una obra más compleja y enigmática. La incongruencia del escenario, la imprecisión del personaje, de piernas diferentes, y sobre todo la enorme avispa decapitadora, transmiten al espectador la sensación de angustia propia de una pesadilla. El tratamiento cromático, así como alguno de los recursos utilizados en esta ocasión, sitúan este cuadro en una órbita muy cercana a la de Oscar Domínguez.

Las obras pintadas por Remedio Varó en estos años propician la confusión constante entre objetos y seres, como medio eficaz de desrealización del entorno en el que nos movemos.

Su primera exposición en Méjico, celebrada en 1954-55 tuvo un eco inusitado, los coleccionistas se disputaron sus cuadros y los críticos no se recataron en demostrar su asombro. Desde entonces Remedios Varo es consi

derada como una de las grandes figuras de arte mejicano. Expuso en la I Bienal de Méjico, obtuvo el Primer Premio en el I Salón de Pintura Femenina, y en Junio de 1962 realizó en la Galería Juan Martín de la capital azteca la cuarta y última de sus exposiciones individuales. Repentinamente la pintora murió de un ataque cardiaco en 1963. El hecho de que la casi totalidad de su producción se halle en colecciones mejicanas permitió organizar en 1964 una gran exposición-homenaje. Algunos de sus cuadros los posee hoy el Museo de Arte Moderno de Méjico.

Remedios Varo creó en su etapa mejicana un mundo fantástico hecho a su medida, en el que a fuerza de elaboración y pese a su sensación de arbitrariedad, como dice Ida Rodríguez Prampolini es todo medida y proporción: "Las imágenes se sobreponen, logran parecer brotar con espontaneidad pero esto es un espejismo refinado, basta con seguir sus cuadros para no sorprendernos jamás"<sup>(90)</sup> Pese a que formalmente pueden ser consideradas sus obras como típicamente surrealistas, las imágenes no brotan en ella de forma automática del subconsciente. Remedios Varo en cartas enviadas a su hermano el doctor Rodrigo Varo, - explica por escrito en numerosas ocasiones lo que su pincel ha plasmado. Estos textos nos revelan un arte simbólico apoyado en juegos ingeniosos plenamente conscientes. He aquí la descripción que hace de "Tailleur pour Dames" obra de 1957 (lám. 38): "Esto es el salón de un modisto para señoras, un modelo es para viaje, muy poético, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de

agua se deja caer de espaldas, detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que despliega, el modelo sentado es para ir a esos coctel-party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno ni dónde poner un vaso ni menos sentarse, el tejido del echarpe es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento, el modelo de la derecha es para viuda, es de un tejido efervescente, como el champagne, tiene un bolsillito para llevar el veneno, termina en una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con un alfiler. La cliente que contempla los modelos se despliega en dos personas más, porque no sabe cual de los tres modelos elegir y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes representan la duda en que se encuentra.<sup>(91)</sup>

En definitiva sus cuadros vienen a ser la escenificación de un relato maravilloso.

Remedios Varo no debe nada a Benjamín Peret, cuya poesía abunda en humor y agrevisivad. Su experiencia surrealista fué definitiva para canalizar la fantasía que le caracterizaba, pero el conjunto de su obra tiene un tono peculiar, una orientación completamente personal que repudia lo morboso, violento, abyecto y sexual. Ella elige

la vía del ennoblecimiento de lo real, por lo que el mundo de sus pinturas es armonioso y placido. Su visión positiva la diferencia del resto de los pintores surrealistas.

Sus lienzos mejicanos recrean una atmósfera mágica, en la que las figuras en levitación se trasladan por medio de ingeniosos sistemas de locomoción, "Locomoción capilar" (lám. 39). El mundo de los objetos y el ropaje adquiere una importancia similar a la de los seres en su obra. Todo en su pintura es terrestre y usual pero responde a otras propiedades y se rige por otras leyes, lo que permite a sus personajes una metamorfosis constante que les lleva a asimilar la forma de lo que les rodea.

Aunque formalmente existe en algunas ocasiones cierta afinidad con la obra de Leonor Carrington, sus motivaciones son diametralmente opuestas. Remedios crea un mundo de fábula mientras que Leonor plasma las obsesiones de una mente inestable en la que se halla atrapada.

ESTEVE FRANCES CABRERA (1913-1976)

Pintor catalán originario del Ampurdán, zona pródiga en surrealistas, nació en Port-Bou el 30 de Junio de 1913. Entre sus familiares por línea materna se hallaba el poeta Jacinto Verdaguer. Sus primeros años los pasó en Figueras, trasladándose después con su familia a Barcelona en 1925. En esta ciudad alternó la carrera de Derecho, que abandonó faltándole tan sólo tres asignaturas, con estudios artísticos en la Lonja, después compartió un estudio en la plaza de Lesseps con la también pintora Remedios Varo. Al comienzo de los años treinta Esteve Francés entró ya en contacto con algunos miembros del grupo surrealista parisino como Eluard y Oscar Domínguez, durante las estancias de estos en Barcelona.<sup>(92)</sup>

La guerra civil interrumpió la labor artística - iniciada algunas de cuyas manifestaciones habían sido dadas a conocer en la exposición Logicofobista de mayo de 1936. En esta muestra figuraron: "María es casadora" (María es casadera) "De la mar sorteigeix un mal son" (De la mar sale un mal sonido) y "Chipre-re mei o el complex del dictador". (Chipre-remedio o el complejo del dictador). Enrolado en el ejército republicano tras un año en el frente de Alcubierre<sup>(93)</sup> en 1937 se exilia a Francia, incorporándose al grupo surrealista de París en el mismo año.

Esteve Francés, igual que ocurre con Remedios Varo

o Granell, al haberse marchado en los años del conflicto bélico, es casi un total desconocido entre nosotros, si bien por haber realizado su obra en contacto con los núcleos del surrealismo internacional es uno de los pocos pintores españoles (junto a los anteriormente citados) nombrado en las historias generales dedicadas a la pintura surrealista.

Aunque no tantas veces como desearíamos, encontramos referencias tuyas en las obras de Marcel Jean y del mismo Breton, con el que mantuvo una larga amistad.<sup>(94)</sup>

Esteve Francés estuvo plenamente inserto en el grupo surrealista francés. En el verano de 1939 junto con Matta, Tanguy y Breton pasó las vacaciones estivales en la casa que había alquilado para estos efectos Gordon - Onslow Ford en Chemillieu (Ain). Según relata Marcel Jean, estos se entretienen con los juegos surrealistas, trabajan un poco y callejean mucho.<sup>(95)</sup> A uno de estos entretenimientos corresponde el "cadáver exquisito" de la lámina 66 realizado por Esteve Francés con Yves Tanguy y el anfitrión de la casa. Siguiendo la misma suerte e idéntico periplo que la mayoría de los surrealistas abandonó la Francia ocupada por los alemanes, instalándose primero en Méjico y después con carácter definitivo en Estados Unidos.

En Méjico, a donde llegó en 1940, desempeñó durante un tiempo el puesto de profesor de pintura en la Escuela

de Bellas Artes. Fue André Breton, también exiliado en este país en aquel momento, el que le presentó a Rivera y Orozco, los santones del arte mejicano, quienes lo acogieron como a una de las grandes figuras europeas.<sup>(96)</sup> En Méjico participó en la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por César Moro y Paalen en la Galería de Arte Mexicano, en Febrero de 1940, con obras de Bellmer, Brauner, Ernst, Klee, Magritte, Masson, Matta, Miró, Picabia, Picasso, etc....<sup>(97)</sup>

En 1942 se traslada a Estados Unidos, estableciendo su residencia definitiva en Nueva York a partir de 1945. En esta ciudad mantiene los mismos lazos de amistad con el grupo de surrealistas allí afincado; con Bretón, Tanguy y Max Ernst entre otros. Francés fue uno de los participantes en la "Exposición Surrealista" celebrada del 19 de Octubre al 7 de Noviembre en los locales que poseía el Consejo que coordinaba las distintas asociaciones dedicados a la ayuda de los niños y prisioneros franceses. La exposición montada por Marcel Duchamp contó con la colaboración de toda la plana mayor del surrealismo pictórico. En ella se expusieron obras de los artistas residentes en EE.UU. y en otros países americanos así como telas de artistas que permanecían en Europa y que existían en colecciones americanas. El catálogo de la exposición, diseñado también por Duchamp, se titulaba con cierto humor "First papers of surrealisme" (refiriéndose con ello a los "primeros papeles", a los documentos iniciales que se le dan al emigrante y que regulariza su situación hasta la obtención de los definitivos).<sup>(98)</sup>



Esteve Francés colaboró también en otras empresas de los surrealistas de Nueva York. Junto a Duchamps, Man Ray, Lam, Magritte y Massón fué uno de los artistas encargados de realizar las portadas e ilustraciones de "View" y "V V V", las revistas que continuaban en tierras americanas la trayectoria de "Minotaure".(99)

Sin abandonar la pintura, Esteve Francés ha dedicado gran parte de su actividad en tierras americanas, a la realización de decorados y figurines para ballet y teatros. Lincoln Kerstein, fundador con el coreógrafo - George Balanchine del Society Ballet, después de visitar en 1946 una exposición de nuestro pintor en Nueva York recabó su colaboración al igual que hizo con otros artistas como Kurt Seligman, Ysamu Naguchi y Joan Yunyer. - Francés ha estado considerado en EE.UU. como uno de los más importantes escenógrafos y figurinista.

Para el Society Ballet realizó los decorados y figurines de: "Renard", "Zodiac", "Capricornio Concerto" y "Beauty and The Beast". Para el New York City Ballet hizo los decorados de: "Til Eulenspiegel" y "Con amore". Otra compañía, el Ballet Theatre, le encargó la escenografía de "Capital of the world", un ballet de Hemingway con música de Antheil y para el Metropolitan Opera de Nueva York realizó los decorados de "Vittorio". En el Museo de Arte Moderno de la ciudad neoyorkina Francés puso en escena la obra "Façade", de la poetisa inglesa Edith Sitwell-Walton y Louis Jonvet le encargó un "Tartufo" de Moliere.(100)

Los últimos años los pasó Francés en el pueblecito mallorquin de Deyá, dedicado otra vez a la pintura, realizando lienzos de gran formato con temas fantásticos. - El 21 de Septiembre de 1976 un diario de Barcelona daba la noticia de su muerte. Fué hallado muerto en un piso de la calle Aribau, que un amigo había puesto a su disposición para que pintara. Cuando le sobrevino la muerte Francés estaba preparando una gran exposición que iba a tener lugar en la galería Nowell, y que hubiese constituido el reencuentro con el público español 40 años después de aquella exposición Logicofobista.

Hay distintas y confusas versiones sobre el paradero de la obra que tenía preparada para esta exposición. Además de los últimos cuadros Francés ha dejado una serie de notas escritas (de las que, si no el original, existen al menos copia en Barcelona). Al parecer en este texto el pintor escribe sus experiencias en torno al surrealismo, frente al cual, según apunta Santos Torroella, había adoptado últimamente una actitud crítica, en especial ante las conexiones del surrealismo y algunos supuestos freudianos.<sup>(101)</sup> Sería de desear que se llevara a cabo esa gran exposición con su obra, así como que fueran publicados sus escritos inéditos, por ser reveladores estos de la trayectoria artística de uno de los pintores españoles que ha seguido más de cerca las vicisitudes del surrealismo a nivel internacional.

No hemos podido localizar obra anterior a 1937, fecha de su marcha a Francia, de la que no sería extraño -

que se conservara algún ejemplo en alguna colección catalana, pero si tenemos referencias del tipo de obra que Esteban Francés realizaba a su llegada a París. Su llegada coincide con un resurgir del automatismo rítmico - después del apogeo del automatismo simbólico impulsado por Dalí en años anteriores. Es el momento de las de - calcomanías de Oscar Dominguez y del Fumage de Paalen - que Breton acoge con entusiasmo. Esteve Francés colabora en esta vuelta a lo espontáneo, a la primacía de lo instintivo con una nueva técnica: el grattage, inventada en 1938.

André Breton en "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", texto escrito en 1939 y recogido en "Le Surréalisme et la peinture" explica el modo de hacer de nuestro pintor: "Esteban Francés, après avoir distribué sans aucun ordre les couleurs sur une plaque de bois, soumet la préparation obtenue à un grattage non moins arbitraire à la lame de resoir. Il se borne ensuite à préciser les lumières et les ombres. Ici une main invisible prend la sienne et l'aide à dégager les grandes figures hallucinantes qui étaient en puissance dans étaient en puissance dans cet amalgame. Il nous découvre des paysages crépitants, nous guide le long d'une rivière mystérieuse aux eaux mordorées comme le styx".<sup>(102)</sup> Una de las obras realizadas con este procedimiento, "La Rivière", es reproducida en el nº.12-13 de "Minotaure" de 1939.

Muchas de las obras realizadas por Francés a fines

de los años treinta y comienzos de los cuarenta muestran una clara influencia picassiana. "Composición" pintada en 1939 (lám. 40) se halla estructurada a base de planos de procedencia cubista en los que se insertan una serie de seres de difícil identificación, entre los que aparece un toro junto a formas protoplasmáticas gelatinosas que se alargan de manera amenazante. El espacio agobiante, fuertemente trabado, transmite al espectador una sensación de angustia. El centro de la escena está ocupado por una mujer aullante con la cabeza violentamente proyectada hacia atrás que recuerda las figuras del Guernica de Picasso.

En otras obras, como "Composición" de 1940 (lám. 42) la fragmentación espacial se hace más sutil, sustituyendo con un entramado de líneas los rígidos planos de la obra anterior, utilizando un recurso, que también es frecuente en los cuadros de Matta pintados por estas mismas fechas. De todas formas no es esta la única similitud con el pintor chileno, incorporado al surrealismo en 1938. Ambos pintores coinciden en el colorido frío, en la recreación de atmósferas irreales y en una alusión frecuente a espacios siderales, a visiones de un tiempo futuro muy características.

"Regreso a tierra" de 1939 (lám. 4), con esos magmas viscosos luchando por desasirse de las telas de araña que los atrapan, sin embargo transmite la misma sensación de opresión, de angustia que hallamos en la etapa de las redes de Oscar Domínguez, el pintor canario con el que-

JOSEP DE TOGORES LACH (1893-1970)

Josep de Togores nació el 19 de Julio de 1893 en Cerdanyola del Valles,<sup>(107)</sup> en el seno de una familia acomodada y culta que le prestó todo el apoyo necesario para que pudiera dedicarse al arte.<sup>(108)</sup>

Togores fué una de las figuras más polémicas del arte catalán de la primera mitad del siglo, formado con Félix Mestre, sin embargo, como escribe Fábregas: "El veritable mestre de Togores va ser Paris"<sup>(109)</sup> Ciudad a la que se trasladó en 1919, huyendo de la situación precaria en la que se hallaba, tras el hundimiento económico de su familia.

No fué este su primer viaje a Paris, pero si el de mayores consecuencias, puesto que dió lugar a una estancia que se prolongaría hasta 1930, año de su vuelta definitiva a España.

En 1910 había expuesto por primera vez, en la Sala Parès de Barcelona, una obra que después fue adquirida por un museo belga, "El boig de Cerdanyola" (El tonto de Cerdanyola) y en 1914 había obtenido una beca del Ayuntamiento barcelonés consistente en una estancia de un año en la capital francesa. A su regreso precipitado de París por el estallido de la primera Guerra mundial, entra en su ciudad natal en contacto con los artistas -

vanguardistas que habían buscado refugio en ella. Serge Charchone, Helene Grünhoff, Olga Sacharoff y Marie Laurencin hacen que se interese por los cubistas; Picasso, Braque y Gris. Es en la Barcelona de estos años cuando Togores se introduce de lleno en el ambiente artístico catalán entablando amistad con Sunyer, X. Nogués y con los escultores Casanovas y Manolo Hugué.<sup>(110)</sup> En 1917 en los salones de la "Publicidad" realiza su primera exposición individual que tuvo escaso éxito económico.

Su llegada a París en 1919 fué el comienzo de una etapa muy dura llena de penurias, a pesar de que su obra fue favorablemente acogida por personajes como el poeta surrealista Pierre Reverdy y Picasso para quienes llevó cartas de presentación firmadas por Joan Sacs, uno de los hombres que junto a Eugenio D'Ors siempre le apoyaron.

En París además de la pintura realizó una serie de colaboraciones para revistas de Barcelona. A "Vell i Nou" envió dos artículos: "Cubisme i Decoració" dedicado a su amigo Francesc Pujols, (publicado el 1 de Septiembre de 1919) y "Els impresionistes son al Louvre" (aparecido el 1 de Noviembre del mismo año),<sup>(111)</sup> en los que vertía sus ideas estéticas y manifestaba su inclinación por la figuración al considerar la pintura realista como la más adecuada para el cuadro de caballete.

Togores en París logró interesar al más importante de los marchantes del momento, KanWeiler, que era el que comercializaba la obra de los cubistas: Picasso, -

Braque y Gris, a pesar de que su obra fuera por derroteros completamente opuestos a la de éstos. De hecho fue el primer pintor contratado, tras la reapertura de la galería Kahnweiler, finalizada la guerra. Además de con los pintores de esta galería en estos años entabló gran amistad con Maillol, al que le ligaba un concepto del arte muy semejante, y con Max Jacob.

Trás la firma del contrato en exclusiva con Kahnweiler, este le organizó una serie de exposiciones, la primera en Febrero de 1922, tuvo lugar en la Galería Simón, encargándose de la presentación del pintor Max Jacob. Después expondría en 1924 en la Galería Flehteim de Berlín junto a Picasso, gris, Chagall, Braque y Derain en una muestra titulada "Alte Meister", dándolo a conocer también en Nueva York y Munich en este mismo año. En 1925 es presentado en Dusseldorf y en 1928 en Zurich. El éxito del joven pintor fué rotundo en Alemania.

Alabado en Europa, Togores todavía no había triunfado en España. En 1926 Maragall organiza en la Sala Parés de la ciudad condal una exposición suya con cuadros y dibujos que obtiene un gran éxito. Debido a esta favorable acogida el pintor permanece unos meses en Barcelona regresando seguidamente a París. En Madrid, Josep de Togores realiza una gran exposición, en noviembre de 1929 en los locales que la Sociedad Española de Amigos del Arte poseía en el edificio de la Biblioteca Nacional, con motivo de la cual Antonio Espina le dedica un elogio so artículo. (112) ~

Ambas exposiciones dieron a conocer a un Togores realista, al pintor por antonomasia de figuras femeninas del que Franz Roh escribe en su obra "Realismo Mágico": "La coherencia y rotundidad de las masas en el primer ejemplo (refiriéndose al pintor Kars), alcanza en el se gundo, más reciente, la suma realidad de la carne"<sup>(113)</sup>

La obra de Josep de Togores encierra grandes sorpresas, y a más de uno le extrañará verlo citado en un estudio dedicado a la pintura surrealista. Aunque la casi totalidad de su obra se ha realizado bajo el signo de la objetividad, entre 1928 y 1930 pintó una serie de telas completamente distintas, que son las que nos interesan. Togores parte de una figuración de fuertes acentos cezannianos en su primer momento (exposición de "La Publicidad") que irá evolucionando dentro del apego a la representación objetiva de los seres y las cosas, hasta que bruscamente sufre un cambio radical, imponiéndose en su quehacer artístico el automatismo rítmico, durante dos años escasos, para volver otra vez, tras su regreso definitivo a España en 1930, a un arte figurativo cada vez más regresivo y anquilosado.

El cambio estilístico sufrido por Togores coincide cronológicamente con la primera etapa del surrealismo, la comprendida entre la aparición del primer manifiesto a fines de 1924 y la publicación del segundo en 1929, que en pintura se corresponde con la primacía del automatismo rítmico gracias a la obra de Miró y Masson. Este tipo



de pintura, que es la que más fielmente se adapta a los principios vertidos en la definición del surrealismo da da por Bretón, implica el triunfo de lo irracional y es pontáneo, basándose en la rapidez de ejecución.

Masson ya en 1923 había empezado a realizar una - serie de dibujos sin tema preconcebido, en los que la - mano del pintor corría libremente realizando un entrama do de líneas, signos y manchas, al que en un estadio - posterior el autor terminaba añadiendo los elementos ne- cesarios para conformar las sugerencias que el entrecru- zamiento de líneas apuntaban. Con estos retoques finales se perfilaban formas y objetos: manos, hojas, senos etc.. insinuados por el trazo automático. Este procedimiento permite trasladar al papel obsesiones que de otro modo permanecerían recluidas en el inconsciente. El automatis mo no es total (hecho reconocido por el mismo Breton) pero aunque no se consiga eliminar plenamente la cons-- ciencia, en la elaboración de este tipo de obras, los trazos involuntarios son los que en definitiva imponen la dirección en que deben ser interpretados.

Muchas de las obras realizadas por Togores entre 1928 y 1930 parecen estar realizadas con un procedimien- to similar al utilizado por Masson. El verano de 1928 Togores lo pasó en Antibes, realizando allí sus primeras obras surrealistas. Durante una visita que le hicieron Kahnweiler y Leiris con sus respectivas esposas, el pin- tor les comentó, refiriéndose a algunos de aquellos cuadros

que "No em sabia avenir d'haver-los pintats"<sup>(114)</sup> reconociendo así su pasividad en el proceso creativo, dentro de la más rigurosa ortodoxia surrealista.

Las concomitancias entre las obras de Togores y Masson son frecuentes. El artista catalán juega en cuadros como "Dos figuras" de 1929 (lám. 50) con el grafismo superpuesto a la mancha de color, igual que ocurre en obras de Masson de la misma fecha, por ejemplo Animaux se devorant, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, encontrando en ambas obras idéntica sensación de giro y movimiento. En otros casos Togores se adelanta al pintor francés, su "Nus" de 1928 (lám. 49) es sorprendentemente parecido a "Massacre" de 1933 (Colección Colette Dooms, Anvers), - uno de los dibujos a tinta que inician la serie de obras en torno al tema de la masacre. "Nus" es una obra densa en la que los trazos aprisionan el espacio. Casi con un "horror vacui" propio de los pueblos primitivos, las figuras, de un gran esquematismo, ocupan todo, impidiendo cualquier relación especial, al desarrollarse en un primer plano.

Las obras realizadas por Togores en este período son muy diversas, como lo demuestran las fotografías - aportadas, pero tienen todas como rasgo común el predominio del grafismo, aunque éste se presenta con ritmo e intensidad diferentes (láminas 48, 51 y 52). Algunas de estas obras guardan cierto parentesco con las de Picasso, correspondientes al denominado período de Dinard, realizaa

das también en el verano de 1928 en la playa de este nombre.

La desaparecida galeria Ianua de Barcelona, mostró en 1975 este aspecto poco conocido de la producción de Togores con una exposición de 30 obras titulada "Josep de Togores, Pintures de l'època de París 1928-1930". En el prólogo del catálogo realizado con este motivo, se hace hincapié en su carácter innovador: "En alguna d'algues composicions, Josep de Togores no sol apareix com - un dels més fervents militants de l'avantguardisme sinó que, a voltes, es mostra com un veritable precursor, treballant amb signes, taques, transparències, vibracions ca-ligrafiies gestuals que no eus serien familiars fins anys mes tard. Cronològicament, aquestes trenta pintures es poden situar molt abans d'algunes derivacions estilístiques d'un André Masson, d'un Hartung i fins i tot d'un Adami." (115)

¿Cuál es la explicación, la razón de este cambio en Togores?. Indudablemente echamos de menos en esta ocasión la posibilidad de una aclaración por parte del autor, que esclareciera las dudas que su actuación nos plantea. No es el único artista en la historia del arte, que tras un período fecundo, en primera línea de las investigaciones plásticas, ha sufrido un estancamiento, - manteniéndose su obra durante el resto de su vida en un tono menor, lo que no impide que nos sorprendamos ante la brillantez de esta etapa, de este paréntesis, pues como tal hay que considerarlo.

La obra de Josep de Togores anterior a 1928, pese a su indudable calidad y sobre todo a su extraordinario dominio del dibujo, nunca fué vanguardista. ¿Qué fue por tanto lo que motivó un giro tan radical?. Su biógrafo - Esteve Fábregas apunta a las posibles tensiones provocadas por el ambiente artístico parisino en nuestro pintor. No hay que olvidar que era el momento álgido del surrealismo, movimiento alentado por su marchante Kahnweiler, en cuya galería expusieron muchos de sus miembros, y en este ambiente Togores pudo tener la sensación de ir contracorriente.

Sin restarle importancia a esta hipótesis, no creo que ésta fuera la razón última, ya que Togores había dado prueba de una gran tenacidad y confianza en sí mismo en momentos muy difíciles y además su obra empieza a fluctuar, aunque todavía en líneas generales se mantenga fiel a su temática de siempre, a partir de 1925, momento de reconocimiento por parte de todos.

Las razones de la crisis que le llevaron a transformar su arte, seguramente no las sabremos nunca, teniendo que limitarnos a constatar la importancia de la etapa vanguardista de Togores, a pesar de que este sea uno de esos casos en los que la duda de si el pintor asimiló el surrealismo o fué un mero ejemplo de mimetismo formal, se nos plantea abiertamente. Quizás para Josep de Togores el surrealismo no fué más que el intento desesperado de encontrar una salida a un arte que se había agostado totalmente, y al que siguió aferrado hasta su muerte.

JAUME SANS (1914)

Jaume Sans nació en Sitges el 6 de Julio de 1914.<sup>(106)</sup>

A muy corta edad se trasladó con su familia a tierras americanas en donde residió unos años, regresando después a Barcelona. En esta ciudad, siendo todavía muy joven, entra en contacto con el grupo de críticos y poetas que colaboraban en la redacción de "L'Amic de les Arts". De entre ellos hay que destacar a Magi A. Cassanyes que desde la preeminencia que le concedía el tener unos años más y sus amplios conocimientos ejerció un cierto magisterio sobre los miembros más jóvenes del grupo. En el caso concreto de Sans, Cassanyes siempre alentó y apoyó su incipiente vocación artística, contrarrestando así la oposición familiar que veía con malos ojos, desde una óptica burguesa, el camino artístico elegido por éste.

Otra persona decisiva en su formación fue Angel Ferrant, a la sazón profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, (en esta ciudad residió desde 1920 a 1934), quien lo inició en la escultura. Su aprendizaje con Ferrant tuvo lugar durante los cursos 1932 y 1933, siendo condiscípulos suyos Eudald Serra y Ramón Marinel·lo, con quienes realizaría su primera exposición. Los años de estudio coinciden con el momento en que se recibe en Barcelona la influencia de Hans Arp.

Ya en 1929 se habían visto obras de Arp en la -

Exposición de Arte Nacional y Extranjero organizada - por las Galerías Dalmau, las revistas reproducían también con frecuencia esculturas suyas y un poco después, en 1935, ADLAN realizaría una exposición individual del escultor alemán en la Joyería Roca.

Jaume Sans estuvo muy relacionado con ADLAN, colaborando en alguna de las múltiples actividades desarrolladas por los Amigos del Arte Nuevo en aquellos años, como "Discófilis", que ofrecía periódicamente audiciones comentadas de música de vanguardia, supliendo de esta forma, la ausencia de conciertos dedicados a este tipo de música.

Patrocinado por esta asociación realizó su primera exposición como escultor. ADLAN presentó las obras de Ramón Marinel·lo, Eudald Serra y Jaume Sans en la Galería Catalonia los días 27, 28, 29 y 30 de marzo de 1935. Para esta ocasión Salvador Ortiga realizó un divertido collage, añadiendo tres fotos del rostro de los artistas a unos cuerpos previamente pintados de forma estrafalaria, utilizando el procedimiento usual de los fotógrafos de feria. El estilo desenfadado de la presentación obedecía a un deseo de provocación de matiz surrealista, que se evidenciaba también en los títulos de las obras expuestas. El montaje de la exposición fue sorprendente, en un intento de producir estupor, y por qué no? también de irritar a los espectadores, situaron al fondo del local, en el que estaban colocadas las obras, un -

maniquí femenino al que se le había añadido una cabeza de toro.

Aunque con diferencias notables entre ellos, los tres escultores mostraron como característica común su predilección por las formas orgánicas, estructuras de superficie sinuosa, que pese a su carácter abstracto poseen una gran fuerza expresiva, al hacer alusión al principio vital, a la potencia genésica de los seres vivos.

Si bien la primera actividad de Saume Sans se orientó hacia el ámbito de la escultura, a partir de 1934 comienza a interesarse también por la pintura, técnica a la que traslada las mismas preocupaciones espaciales y temática similar a las desarrolladas en la plástica escultórica, como se evidencia en la mayoría de los cuadros realizados en 1934 y 1935.

En "Dos Figuras" de 1935 (lám. 47) Sans representa dos formas orgánicas en una amplia perspectiva, planteando no solo la relación entre las figuras y el espacio circundante. (espacio silencioso como el de Tanguy), sino sobre todo el problema del espacio interior, que encierran las figuras. Es decir, la misma cuestión que es punto de especulación de la escultura contemporánea desde el cubismo, la relación entre el lleno y el vacío.

Una de las notas que va a caracterizar su pintura, es la monumentalidad, propiciada no sólo por las

amplias visiones espaciales sino también por las potentes sombras que proyectan sus figuras. Sin embargo la mayoría de ellas son de formato reducido (en torno a los 13 centímetros de altura), llegando en un caso, la que lleva por título "Pistulaca", pintada en 1934, a realizar una auténtica miniatura (6x5 cm). Esta obra - (lám. 43) de técnica mixta, en la que Sans añade al pigmento, yeso y tierra, representa un incongruente interior, cuyo suelo está horadado por amenazantes pozos rectangulares, y en el que aparece representado, junto a una pila de agua bendita en forma de concha, un curioso artilugio, una de esas máquinas inútiles, adornada de caracolas marinas. Dentro de la teoría freudiana esta obra tendría un fuerte contenido sexual, ya que las complicadas maquinarias y los fosos son interpretados como alusiones simbólicas de los genitales masculino y femenino.

Sin embargo sus obras más representativas son - las que reproducen formas biomórficas, cuya ascendencia se encuentra en Arp. Sans parte indudablemente del escultor alemán, pero introduce en ellas un elemento peculiar, las fracturas. La continuidad de las superficies sinuosas se ve alterada por la huella que deja de fragmentación de una parte, jugando así el autor con el contraste que se produce entre la superficie pulimentada y el aspecto áspero del lugar de la rotura (láminas 44 y 45).

En 1936 se presenta como pintor en la siempre -



mencionada Exposición Logicofobista, organizada por -  
 ADLAN en mayo de 1936. En esta muestra Sans estuvo pre-  
 sente con su obra de más envergadura "Camagüey" (lám. -  
 46), pintada un año antes. En ella se crea una compleja  
 perspectiva mediante la sucesión de gruesos pilares que  
 confluyen en un punto del horizonte. La configuración  
 de una especie de escenario a la derecha en el que se  
 levanta una ambigua construcción junto a la fragmenta-  
 ción del fondo, tergiversa nuestra concepción habitual  
 del espacio provocando una gran sensación de extrañeza.  
 Sans ha creado en esta obra el lugar adecuado para los  
 encuentros más insospechados.

For estos mismos años Jaume Sans realizó algunos  
 collages, técnica que dentro de la tipología surrealis-  
 ta iniciada por Max Ernst fué también experimentada tras  
 la guerra en compañía de Alfonso Buñuel, cuando este pa-  
 só una temporada en Barcelona. De todas formas la guerra  
 supuso el abandono de su actividad artística, habiendo  
 discurrido su vida posterior por otros derroteros. De  
 forma esporádica en 1958 vuelve a la pintura, realizando  
 una exposición individual en la Sala Gaspar de Barcelo-  
 na, con obras informalistas, en las que el elemento ma-  
 térico adquiriría una gran relevancia.

JOSE FLANAS CASAS (1900-1960)

José Flanas nació en Torroella de Montgrí, en la zona del bajo Ampurdán en 1900. A los once años se trasladó a la Argentina, país en el que transcurriría toda su vida, y cuya nacionalidad adoptará en 1925. Después de un primer periodo de intensa actividad en Buenos Aires, momento en el que ejerció una notable influencia en la formación de algunos pintores como su sobrino Batlle Planas y Moraña, cambió de residencia instalándose en 1940 en la ciudad de Santa Fé, en donde proseguirá su labor en el campo del arte hasta su muerte, acaecida el 8 de Julio de 1960. José Flanas realizó en tierras argentinas numerosas exposiciones tanto colectivas como individuales, habiendo obtenido diversos premios. (116)

Por su marcha a Cataluña en la niñez y consiguiendo su formación y actuación en Argentina es considerado como un artista de aquel país. Allí fue donde desarrolló su actividad polifacética que abarca tanto la escultura, (quizás su faceta más importante) la pintura y el dibujo (117). Hacia 1937, momento en que comparte un estudio con Batlle Planas, está fundamentalmente centrado en el dibujo y el grabado, habiendo realizado gran número de los primeros en la línea del automatismo de actuación simbólica. En cuanto a la temática predominan en ellos las visiones oníricas en torno a la condición humana.

Por estas mismas fechas realiza también una serie

de obras, más neorrománticas que surrealistas, con un fuerte contenido simbólico, en las que introduce elementos insólitos tomados del surrealismo, como ocurre en "Naufragio" de 1937 (lám. 53).

En la gran exposición "Surrealismo en la Argentina" celebrada en Buenos Aires en 1967, cuyo catálogo corrió a cargo de A. Pellegrini, se incluyeron tres obras de Flanas Casas, la anteriormente citada "Naufragio" y dos dibujos. (118)

JUAN BATLLE PLANAS (1911-1966)

Sobrino del artista anterior, nació el 3 de marzo de 1911 en Torroella de Montgrí. Adoptó también la nacionalidad argentina, falleciendo en Buenos Aires el 8 de octubre de 1966. Su labor expositiva fué muy amplia en tierras argentinas, habiendo realizado 98 exposiciones individuales y numerosas colectivas. Su primera personal dedicada al collage data de 1939.

Entre las posteriores cabe destacar la realizada en 1944 en la Galería Müller, y las dos de carácter retrospectivo, la organizada en 1949 por el Instituto de Arte Moderno, con obras pintadas entre 1935 y 1949, y la que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1959, que abarcó su producción desde 1936 hasta aquella fecha. Un año antes de su muerte también expuso en Washington. (119)

Batlle Planas desarrolló una gran actividad en el campo de la ilustración, habiendo colaborado en numerosas ediciones de tirada limitada, así como realizado también un importante número de murales.

No sabemos con exactitud la fecha de su traslado a la Argentina, pero si existen referencias sobre él - que lo sitúan en Mayo de 1937 en este país (120). Formado como ya dijimos con su tío Planas Casas, tras un proceso de revisión de distintos movimientos vanguardistas,

Batlle Flanas, inicia hacia 1936 su período surrealista, con una serie de "radiografías paranoicas". El año siguiente realiza un tipo de obras en las que predominan los globos rojos, obras que para Pellegrini constituyen lo mejor de su etapa surrealista.(121) A este conjunto sigue la época denominada por el autor "Tibetana". Ahora bien, a partir de 1975 su pintura se irá orientando hacia una producción de contenido simbólico, que se prolongará, con alguna excepción hasta su muerte.

Dentro de su obra surrealista destaca por su interés y originalidad la serie de radiografías paranoicas, a la que pertenece la reproducida en la lám. 54. En ellas el autor, al igual que ocurre con el procedimiento científico del que toma su nombre, da la visión esquematizada, y en muchas ocasiones deformada de los seres y las cosas. En años posteriores, Batlle Flanas deriva hacia soluciones fáciles, carentes de la fuerza y el misterio propio de las obras surrealistas. En "El mensaje" de 1941 (lám. 55) el pintor recurre a una serie de seres espectrales, mientras que en el "Tibet" se conforma con la representación tosca y pueril de un ser monstruoso. Estas dos últimas obras, junto a una tercera titulada de forma evocadora "El Ampurdán", de 1943, fueron reproducidas por Ramón Gómez de la Serna en su libro publicado en Argentina "Ismos". Batlle Flanas figuró con 8 obras en la exposición "Surrealismo en la Argentina" celebrada en 1967. (122)

### SURREALISTAS ESFORADICOS

Dentro de este apartado incluimos aquellos pintores cuya relación con el surrealismo ha sido circunstancial y por tanto su actuación en este campo muy escasa:

ANGELES SANTOS (1912). Es un caso ilustrativo ya que puede ser considerada como pintora surrealista de un solo cuadro. "Un mundo" pintado en 1929, es la única obra en la que se manifiesta una visión onírica del universo. Angeles Santos, catalana por nacimiento (es de Port Bou) desarrolló sin embargo su labor expositiva y pictórica en torno a los años treinta en Castilla, concretamente en Valladolid y Madrid.

Siendo muy pequeña se traslada su familia en Rípol, Sevilla y posteriormente a Valladolid, en donde en 1928 comienza a pintar. En esta ciudad realizó un breve aprendizaje con un pintor italiano Cellino Perotti, al que no le debe más que algunos rudimentos técnicos.<sup>(123)</sup>

Tras una primera exposición en el Ateneo de Valladolid en 1929, se presenta en el Salón de Otoño madrileño del mismo año, con varias obras, entre las que se hallaba "Un mundo". La crítica reaccionó de manera sorprendida y muy favorablemente ante aquella joven pintora desconocida, de 18 años. Destacó de tal forma so

bre el resto de los expositores que en el Salón de Otoño del año siguiente se le reservó una sala para ella sola, recibiendo un trato semejante al deparado a Eduardo Rosales, del que se exhibía una muestra retrospectiva aquel año. El conjunto de obras expuestas en esta ocasión mereció una elogiosa crítica de Manuel Abril en las páginas de Blanco y Negro.<sup>(124)</sup> Angeles Santos alcanzó en aquel momento la fama, y a continuación el reconocimiento y la amistad de Ramón Gómez de la Serna, Pancho Cossio, Jorge Guillén, García Lorca y tantos otros. Después de 1935 se casó con el pintor Grau Sala, abandonando la pintura hasta hace unos años en que reapareció en Barcelona, concretamente en 1969, con un estilo completamente distinto.

Además de las muestras antes mencionadas expuso en aquel momento en: el "Lyceum Club" de Madrid, en 1929; en el Círculo de Bellas Artes madrileño un año más tarde; en el Carnegie Institute de Pittsburg en 1931 y 1933 y en la Exposición de Arte español contemporáneo" organizada en París en 1936 por la Asociación de Artistas Ibéricos.

Dentro de su producción anterior al 36, "Un mundo" (Tám. 58) es el único cuadro surrealista por lo que tiene de elucubración mental, de sorprendente fantasía infantil al margen de toda experiencia sensorial y formulación física. La enorme tala hace alarde de hallazgos curiosos como la forma cúbica o los ingravidos personajes encargados de encender las estrellas con sus antor-

chas prendidas en el sol, al que suben por una escalera. En otras obras suyas se acerca más que al surrealismo al simbolismo.

ALFRED SISQUELLA ORIOL (1900-1964). Nació en Barcelona habiendo establecido después su residencia habitual en Sitges. Cursó sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes barcelonesa, dirigida por el profesor Labarta. Terminados estos viajó por Europa recorriendo - Italia, Países Bajos y Francia, país este último en el que residió largas temporadas. Al margen de la pintura es autor de un libro: "Decorativismo y Realismo", publicado en Barcelona en 1954. (125)

Sisquella en su juventud formó parte de "Els Evolucionistes", grupo que se dió a conocer el 9 de marzo de 1918, en el "Saló dels Evolucionistes", exposición presentada por Francesc Fujols, y que se hacía eco de las propuestas que Torres-García había vertido en el manifiesto Art-Evolució, publicado en el único número de la revista Arc-Voltaic. También perteneció al grupo - "Les Arts i els Artistes".

En 1916 expuso por primera vez en Dalmau, en 1919 y 1923 lo hizo en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona y en 1922 intervino en el Salón de Otoño de los "Amics de les Arts". Su actividad expositiva posterior



fué muy abundante, habiendo estado ligado desde 1940 a la Sala Pares de Barcelona.

En su dilatada carrera obtuvo el premio Plandiura en 1921, y el otorgado en la convocatoria realizada bajo el título "Montserrat visto por sus artistas", en dos ocasiones, 1931 y 1937.

Sisquella militó en su juventud en las filas del vanguardismo, formado en la tradición de Cezanne y en el cubismo, derivó despues hacia posiciones realistas, habiendo girado especialmente su obra en torno a la figura.

Aunque la casi totalidad de su producción posterior se halla dentro del realismo, en 1926 Cassanyes - catalogaba a Sisquella entre la Nueva Objetividad y el expresionismo. En un amplio artículo (126) revisaba los diversos aspectos que presentaba su obra compleja y rica, y ponía de relieve cómo el pintor utilizaba la pintura para expresar su complacencia en los objetos y seres de la naturaleza, mientras que se valía del dibujo para fijar aspectos íntimos de su espíritu.

Sisquella debió realizar, por lo que se deduce de algunas de las críticas de las que fué objeto, en fecha bastante temprana, ciertas obras surrealistas. Gasch en 1927 se lamenta del cariz realista que va tomando su producción y escribe..."Aquesta dimensió (la que confiere el surrealismo a los objetos) sisquella la plasmava integrament en les seves teles primiceres

i ara aconseguix de treure-la a la superfície, únicament de tant en tant, aun les guspires intermitents dels seus dibuixos".(127) Un año más tarde el citado crítico vuelve a incidir en el mismo tema: "Cal insistir perquè aquest gran artista prescindeixi definitivament de la tutela de la natura, per tal que la seva poderosa intel·ligència i la seva prodigiosa sensibilitat-avui presone res dins els murs de la l'observació massa directe de la realitat -cantin lliurement sense travers. Cal insistir perquè Sisquella tregui novament a la superfície aquella formidable intensitat espiritual d'antany, que ara es manifesta únicament, de tant en tant, quan ell s'abandona magníficament a l'automatisme dels seus dibuixos".(128)

A ese grupo de dibujos automáticos a los que Sebastián Gasch hace referencia debe pertenecer el reproducido en el nº 22 de la revista L'amic de les Arts. (lám. 59) y en el que la libertad de trazo ha alumbrado un conjunto jocoso de seres extraterrestres.

MIGUEL MINGOT. En 1980 fué organizada en Madrid y Barcelona una exposición, bajo el título "121 artistas catalanes de 1937", con las obras que le fueron incautadas a la Generalitat por el bando nacional cuando eran transportadas en barco a Méjico, y que habían sido reunidas con el fin de ser subastadas en este país para recoger fondos en favor de la causa republicana. En el conjunto de la muestra de cariz bastante tradicional se destacaba una obra, por ser la única surrealista. Era una tèmpera

sobre papel en bastante mal estado, que pertenecía a un artista totalmente desconocido, Miguel Mingot del que sólo hemos podido conocer que se dedicó con éxito a la decoración, habiendo realizado una exposición con sus montajes de interiores en 1930 en Barcelona (en la calle Balma nº 133). (129)

"La composición surrealista" (lám. 60) que figuraba en la exposición "121 artistas catalanes de 1937" es una obra simple en la que Mingot ha reunido en torno a un plano una serie de elementos dispares: una ratonera, el hueco de una ventana con jaula colgada incluida, y una especie de raíces o corales semejantes a los empleados por Artur Carbonell en alguna ocasión.

#### PINTORES CERCANOS AL SURREALISMO

Una de las notas que caracteriza a nuestra vanguardia de los años treinta en líneas generales, es el entrecruzamiento de tendencias, la poca precisión en cuanto a las directrices que la articulan, por lo que no es difícil encontrar artistas que ya no sólo evolucionan linealmente pasando cronológicamente de un estilo artístico a otro, sino que fluctúan al mismo tiempo entre varias tendencias. En Cataluña por lo tanto, hallamos una serie de pintores de difícil clasificación, a los que se puede englobar en lo que Santos Torroella ha denominado "la onda expansiva del Surrealismo" (130) sin haber optado de forma rotunda por esta tendencia. Entre ellos cabe destacar a:

• JOAN SANDALINAS (Barcelona 1903). Pintor formado en el Ateneo Obrero y en el "Cercle Artistic de Sant Lluc". Fue incluido en las dos exposiciones dedicadas al surrealismo catalán; la realizada por la galeria Dau al Set en 1975, titulada "El Surrealisme a Catalunya" y la del mismo año organizada por la Galeria Bonanova bajo la denominación de "1924-1936 Surrealisme historic a Catalunya". Pero en líneas generales debe ser considerado más como cubista que como surrealista, aunque en algunas de sus obras el absurdo y la irrealidad hagan su aparición y las figuras sufran alteraciones anatómicas de indudable origen surrealista, como se evidencia en la extraña cabeza del personaje de "Homenatge a Amundsen" de 1936 y el ojo desmesurado que ocupa la totalidad del rostro

de la figura femenina en "La familia" (lám. 61).

RAMON CALSINA BARO. Nacido en Barcelona en 1901. A los 13 años comenzó sus estudios en la academia Baixas, continuándolos después en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja. No concluidos sus estudios empezó a trabajar como ilustrador en diarios y revistas, dadas sus excepcionales dotes de dibujante.

Viajó por el sur de España entablando amistad con Falla y García Lórca y después gracias a la Beca

Amigó Cuyás en 1929, visita Londres, Florencia, Venecia, Roma y París en donde expuso en el Salón "Les Surindependents" de 1930 y el año siguiente en el de "Les Humoristes". En 1931 regresa a Barcelona, ciudad en la que actualmente reside. (131)

Su primera exposición la realizó en 1930 en la Sala Parés, en 1934 expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, una treintena de obras que los críticos califican de excepcionales, repitiendo en esta ciudad en 1958, en la Sala Toisón. Desde este año expone regularmente en la galería barcelonesa "La Pinacoteca" En 1957 se celebró en la galería Syra una gran antología-homenaje, con obras pintadas a lo largo de treinta años, patrocinada por distintas entidades y personalidades del mundo de las artes y las letras. (132)

Calsina niega cualquier relación de su pintura

con el surrealismo, y en verdad es un pintor de la realidad, pero con un sentido tan peculiar de lo real que muchas de sus obras traspasan los límites del surrealismo. Hay en sus obras, por la yuxtaposición de elementos extraños una tendencia constante a la irrealidad, una búsqueda de la paradoja que altera el sentido del asunto fielmente representado.

Calsina logra, al igual que los surrealistas, golpear al espectador, sorprenderlo ofreciendo siempre el ángulo inesperado de la vida cotidiana. Nada es anodino y usual en sus escenas, aplicando una visión sarcástica y un humor corrosivo a los dramas familiares y al resto de su temática.

Lo grotesco, lo insólito se cuela de rondón en la mayoría de sus obras, al compás de algunos elementos obsesivamente repetidos como la torre de la iglesia de Poble Nou, su lugar de nacimiento. En el fondo su producción rezuma una visión pesimista de la existencia y sobre todo del ser humano, que en sus manos pasa de crisálida (sus tan peculiares niños totalmente liados) a muñecos inexpressivos, no más cargados de humanidad que los maniqués surrealistas.

Todos los rasgos que caracterizan su obra se acentúan en sus espléndidos dibujos y estampas, en los que la visión esperpéntica del tema y las actitudes afantochadas de los personajes se armonizan, con rara habili-

dad, con una técnica voluntariamente arcaica. La misma temática realizada al óleo pierde algo de su intensidad y justeza. Las láminas 62 y 67 muestran dos ejemplos de ambas técnicas y son exponentes de ese gusto por la incongruencia a la que se ha mantenido fiel Calsina desde sus inicios hasta nuestros días.

Además de este tipo de obras cercanas al surrealismo, Calsina ha realizado bodegones, paisajes y mucha figura, en una línea menos personal e incisiva. Su actuación en el ámbito de la ilustración ha sido también muy abundante habiendo destacado como litógrafo. Sus grandes dotes para el dibujo se vieron reconocidas al serle concedido en 1964 el Premio Internacional Ynglada-Guillot.

JOAN JUNYER I PASCUAL-FIBLA (Barcelona 1904). Es el último de los pintores cercanos al surrealismo. Sobrino de Sebastià Junyer, amigo juvenil de Picasso, fue alumno de Galí y de Gili i Roig. Tras esta primera formación en Barcelona, su tío convencido de sus dotes para el dibujo y la pintura se lo lleva consigo a Mallorca en donde pintaba habitualmente en compañía de Joaquín Mir. En 1924 realiza su primer viaje a París alternando desde entonces las estancias en esta ciudad con temporadas en Mallorca. Su primera exposición la realizó en 1925 en Palma, presentando sus obras un año después en Dalmau (133). A partir de ese momento expone regularmente

en galerías francesas, en el Salón de "Les surindépendents" y en otras ciudades como Londres, Berlín, Copenhague, etc... En 1929 obtiene el premio del Institute Carnegie, lo que le abre las puertas de las colecciones y museos americanos. En 1934 realizó una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Al estallar la guerra española se marcha y después de estancias en Las Antillas y otros lugares establece su residencia definitiva en Nueva York en 1942.

Sus telas anteriores al traslado a América recrean un mundo misterioso y poético de vagas resonancias surrealistas. Con respecto a ellas ha escrito Sebastian Gasch en 1937 "Hijas de una aguda sensibilidad, terriblemente afilada, las líneas de las obras de Sunyer, finalmente incisivas, parecen querer taladrar la superficie de la tela, guiadas no se sabe bien si por la punta de una aguja o la punta de los nervios. Al contemplar estas líneas se piensa en las rayas, trémulas de vida de ciertos dibujos involuntarios, dictados por el más puro automatismo" (134). El característico estilo caligráfico de Junyer con sugerentes disociaciones entre la línea y el color se aplican preferentemente a temas extraídos del ambiente mallorquín.

En Nueva York, a partir de 1944, desarrolla, al igual que Esteve Francés una gran actividad en el ámbito de la escenografía y figurinismo para Ballet, en cuyo



campo ya habia actuado anteriormente, colaborando en 1934 con la Compañía de Ballets Españoles de Encarnación López (La Argentinista) y en 1939 con los Ballets Rusos en Montecarlo. Junto a la actividad teatral continua su labor en la pintura, realizando una investigación encaminada a liberar el cuadro de la superficie plana. Una exposición celebrada en Octubre de 1980, en la Galeria Trece de Barcelona, dio a conocer en España lo realizado por Yunyer entre 1940 y 1960. (135)

N O T A S

1. L'avantguardisme a Catalunya". La Revista. Barcelona 1932. pág. 15.
2. Sebastian Gasch. "El arte de vanguardia en Barcelona". CUADERNOS HISPANOAMERICANOS nº 253-4. Madrid Enero-Febrero 1971. pág. 143.
3. "L'art català contemporani". Ediciones 62. Barcelona, 1970. pág. 107.
4. "L'actualitat artística". Llibreria Catalonia, - Barcelona, 1931. pág. 45.
5. CIRICI PELLICER. "El surrealismo catalán". ARTES PLASTICAS. Barcelona nº 3, págs. 10-11.
6. JOAQUIN MOLAS en "El Surrealisme a Catalunya. Notes Per a la seva història (1924-1934)". Actas del III - Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Oxford 1976. da cumplida referencia de los primeros artículos aparecidos en la prensa catalana sobre el surrealismo.
7. En el nº 2 de L'AMIC DE LES ARTS, Mayo de 1926. Sebastian Gasch en "De Galeria en galería" al hacer una clasificación del arte alude al "Miró actual i els sobrerrealistas" como los representantes del arte intuitivo, en el que la imaginación juega un papel de primer plano. En el nº 5 de la misma revista, Agosto de 1926, Sebastian Gasch vuelve a escribir sobre Joan Miró, a quien también dedican tres artículos firmados por M.A. Cassanyès, Salvador Dalí y Sebastian Gasch, en el nº 26 aparecido en Junio de 1928.

8. "L'Exposició col·lectiva de la sala Parés". L'AMIC DE LES ARTS Nº 19 Sitges, 31 de octubre, 1927 .
9. Entrepàgina en el nº 19 de L'AMIC DE LES ARTS, octubre de 1927.
10. Estos dos acontecimientos estan narrados por Gàsch en "El arte de vanguardia en Barcelona". CUADERNOS HISPANOAMERICANOS" nº 253-4. Madrid, Enero-Febrero 1971 págs. 146-149.
11. DALI, "Per al "meeting" de Sitges". L'AMIC DE LES ARTS nº 25. Mayo 1928.
12. Ibidem.
13. MOLAS "El Surrealisme a Catalunya..." pág. 6.
14. GUILLERMO DIAZ-PLAJA. "Notes" HELIX, nº 4, pág. 4.
15. BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR DE L'ACADEMIA I LABORATORI DE CIENCES MEDIQUES DE CATALUYA. ANY II núm. 7-9, Barcelona 1930.
16. Serie de artículos bajo el título genérico de "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern" iniciados en el nº 17 de L'AMIC DE LES ARTS. 31 de agosto de 1927.
17. CASSANYES. Ibidem. pág. 71.
18. GASCH "Salvador Dalí". LA GACETA LITERARIA nº 14 Madrid, 15- VII-1927.

19. GASCH. "Del Cubismo al superrealismo". LA GACETA LITERARIA nº 20. Madrid, 15 de octubre de 1927.
20. GASCH. Ibídem.
21. GASCH "Superrealisme". BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR ANY II, Nums. 7-9 Julio-Septiembre 1930. pág. 195-196.
22. Cfr. RICARDO GULLON. "Salvador Dalí y el Surrealismo" LA TORRE nº 4. Puerto Rico, Año I, octubre-diciembre 1953, pág. 131.
23. GASCH. "El arte de vanguardia en Barcelona" CUADERNOS HISPANOAMERICANOS nº 253-4. Madrid, Enero-Febrero 1971.
23. Reproducido en el apéndice de Textos.
24. Reproducido en el apéndice de textos.
26. Cadaqués como residencia de pintores ha sido el tema de un reciente libro de J.J. Tharrats "Cent anys de pintura a Cadaqués". Edicions del Cotal, S.A. Badalona, 1981.
27. Publicada en HELIX nº 10, 1930, págs. 4-6. Está reproducida en el apéndice de textos.
28. JOAQUIN MOLAS desarrolla la relación de Dalí con Jaime Miravittles en "Salvador Dalí entre el surrealismo y el marxismo" EL UROGALLO núms. 29-30. Madrid, Septiembre-Octubre, Noviembre, Diciembre 1974 y en "El Surrealisme a Catalunya..."

29. Cfr. JOAQUIN MOLAS "El Surrealisme a Catalunya..." pág. 13.
30. Cfr. J. MOLAS. Ibidem pág. 13.
31. Reproducido en el apéndice de textos
32. Cfr. J. MOLAS. "El Surrealisme a Catalunya..." pág. 14
33. Cfr. S. GASCH. "L'expansió de l'art català al món" Barcelona, 1953. págs. 155-6.
34. Publicada por GASCH en "L'expansió de l'art..." pág. 157.
35. J. MOLAS. "El Surrealisme a Catalunya..." pág. 16.
36. G. DIAZ-PLAJA. "Memorias de una generación destruida 1930-1936". Barcelona, 1966, pág. 74.
37. Ibidem, pág. 74
38. Ibidem, pág. 73
39. Cfr. J. MIRAVITLLES. "Gent que he conegut" Ediciones Destino, Barcelona 3ª edición, 1981, pág. 214.
40. J. MOLAS. "El Surrealisme a Catalunya..." pág. 2.
41. El nº 79 de CUADERNOS DE ARQUITECTURA, de 1970. dedicado a ADLÁN, trae una abundante información sobre este grupo.

42. Testimonio proporcionado por Manuel Viola.
43. JORDI IOU. "Una conversa amb M.A. Cassanyes. El Logofovisme". LA HUMANITAT, Barcelona, 29-IV-1936.
44. La revista satírica EL BE NEGRE hizo bajo el título "El be...rnat metge" su reseña esperpéntica de la exposición. (Barcelona, 18-5-1936)
45. ALEJANDRO PLANA "Crónica Semanal de Exposiciones Exposición Logico-fobista en las 'Galeries Catalonia'" LA VANGUARDIA, Barcelona 15-V-1936.
46. Estas vienen reproducidas en la pág. 30 del nº 79 de CUADERNOS DE ARQUITECTURA dedicado a ADLAN. Llevaban el siguiente texto, "ADLAN - invita Inauguració per la Iª Exposició del Grup Logicofovista - Dilluns 4 Maig de 1936 a Los quarts d'onze de la nit Galeries Catalonia.
47. Reproducida en el apéndice de textos.
48. Datos proporcionados por JAUME SANS, en conversación mantenida en Barcelona 30 septiembre 1980.
49. Datos proporcionados por el pintor a lo largo de una serie de entrevistas realizadas a finales del mes de Septiembre de 1980 en Barcelona.
50. Josep Bota. "Angel Planells". Introducción al catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Ampurdán, Figueras, Agosto-Octubre 1980.

51. S. GASCH. "Inaugural de les galeries Dalmau". L'AMIC DE LES ARTS, nº 30, Sitges, 31-XII-1928.
52. S. GASCH. "Planells". ATLANTICO nº 13. 1-IV-1930.
53. MANUEL ABRIL. "Los jurados y los fallos": BLANCO Y NEGRO. Madrid, 21-CI-1931.
54. Tan solo participó en 1937 en la "Manifestación de arte catalán pro víctimas del fascismo" exposición organizada por la Generalitat de Cataluña para recaudar fondos con destino a la causa republicana. El barco en el que iban las obras con destino a Méjico fue interceptado por varios del bando nacional e incautados. Habiendo permanecido en Burgos el cargamento hasta 1980 en que fué dado a conocer en Madrid y Barcelona con sendas exposiciones. En ellas figuraba una naturaleza muerta de Angel Planells, obra tradicional sin ninguna relación con su producción surrealista.
55. ANGEL PLANELLS. "Dues exposicions". RECULL nº 425, Blanes, 22 de Agosto de 1931.
56. Hacemos mención de las exposiciones más importantes en las que ha participado desde entonces: "Homenatge a les Galeries Dalmau". Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. 1969. "El Surrealismo" (Metrás 1970); "Simbolismo Mágico", (Metrás 1972); "Mostra d'Art" (Fontana d'Or Girona 1974); "Surrealismo en España" (Multitud, 1974); En 1975 hace una exposición que casi podría considerarse antológica con sesenta y cinco obras pintadas entre 1929 y 1974, entre 1929 y 1974, en Rene Metrás; "El Surrealisme historic a Catalunya 1924-1936" (Dau al Set, 1975); "El Surrealisme historic a Catalunya 1924-1936" (Bona Nova, - 1975); "Avantguarda Catalana 1916-1936" (Dau al Set, 1977); "Finters surrealistes de l'Empordà" (Museo del

Ampurdán, 1977; el mismo museo le dedicó una individual en 1980, la última de que tenemos noticia es la realizada en el estudio Bozenna de Barcelona, en Mayo de 1981 en la que predomina su producción surrealista más reciente.

57. JOSEF BOTA en obra ya citada pone en relación este texto con la disputa mantenida por Gasch contra Benet y que es recogida en "In Fighting" artículo de Gasch publicado en el nº 6 de la revista Helix. El texto de Planells no está localizado, pero se sabe que era una hoja de color crema publicado por la Imprenta Blandonia de Blanes.
58. RECULL, nº 425, Blanes 22 de Agosto de 1931
59. Publicado en RECULL, 15 de Noviembre de 1930.
60. En el nº de RECULL de 15 de enero de 1931 publica "8 Hores" y en el número Extraordinari Festa Mayor de 1932 de la misma revista "Foemes a la Misteriosa" acompañado de dos dibujos.
61. DIAZ-PLAJA. "Sobre pintura surrealista" (Angel Planells) 1931. Recogido en "Vanguardismo y Protesta", Barcelona 1975.
62. XAVIERE GAUTHIER. "Surrealismo y sexualidad". Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1976. pág. 131.
63. Publicado en L'AMIC DE LES ARTS nº 31, 31 Marzo, 1929.
64. G.R. HOCHE. "El mundo como laberinto" El manierismo en el arte". Guadarrama, Madrid, 1961, pág. 63.



65. Datos proporcionados por su hijo, en entrevista realizada el 29 de Septiembre de 1980 en La Escala (Gerona).
66. NARCIS FIJOAN. Joan Massanet Figueras 1979, pág. 109.
67. Ibídem.
68. ARNAU PUIG. "Joan Massanet o la silenciosa investigación plástica contemporánea". ARTES PLASTICAS nº 25 Julio-Agosto, 1978.
69. M. BRUNET. "Exposición de pintura de Juan Massanet" Catálogo de la exposición de la Sala Caralt. Barcelona del 16 al 30 de Mayo de 1953.
70. Los catálogos de las exposiciones de René Metrás y de la Fontana d'Or dan referencia de todas las exposiciones realizadas por Massanet.
71. Datos extraídos de "Requero de la Entrega de la Medalla al Mérito del Instituto del Teatro a Artur Carbonell". Diputación Provincial de Barcelona. Instituto del Teatro. Barcelona - Sitges- Diciembre de 1971.
72. S. GASCH. "Saló de Tardor". L'AMIC DE LES ARTS. Nº 29. Sitges 31 de octubre de 1928.
73. M. CASSANYES. "Artur Carbonell". L'AMIC DE LES ARTS nº 30, Sitges, 31 de diciembre de 1928.
74. Ibídem.
75. Ibídem.

76. Ibídem

77. Una relación de las 78 obras expuestas viene reproducida en EL ECO DE SITGES Nº 4470, Diciembre de 1977. Varioc "Exposició - Homenatge".

78. MONTAJES TEATRALES MAS IMPORTANTES:

Orfeu y La veu humana, de Jean Cocteau.

1931. Caps de recanvi, de Jean Victor Pelerin.

1932. Egmont, de Joan Wolfgang Goethe.

1933. L'indigent de Charles Vildrac; Das Abschieds-soupe, D'Artur Schnitzler, y How he lied to her husband, de Bernard Shaw.

1934. Un caprici, de Alfred de Musset, y Antonieta, de Tristan Bernard.

1935. Abans d'esmorzar, de Eugene O'Neill, y A la sortida, de Luigi Pirandello.

1936. Dansa de la mort, de Artur Strindberg; Petición de mano, de Anton Chejov, y L'innocent, de Henri Lenormand.

1939. El cuento del lobo, de Ferenc Molnar.

1940. Las aceitunas, de Lope de Ruda, y El gran Teatro del mundo, de Calderón de la Barca.

1941. Sin querer, de Jacinto Benavente, Teatro de Arte de Marta Grau y Artur Carbonell; La discreta enamorada, de Lope de Vega.

1942. La comedia de la felicidad, de Nicolai Evreinoff.

1943. Nuestra diosa, de Massimo Bontempelli, y Las medallas de la vieja señora.

1944. Teatro de Arte de Marta Grau y Artur Carbonell Eco y Narciso, de Calderón de la Barca; El gran teatro del mundo, ante la Catedral de Barcelona y en Mataró, Auto de los dones que envió Adán a Nuestra Señora con San Lázaro y La Hidalga del Valle.

1947. Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores, de García Lorca.

1948. La Hidalga del Valle, de Calderón, y La abadesa del cielo, de Vélez de Guevara.

1949. Asesinato en la Catedral (estreno) de T.S. Eliot

1951. El hospital de los locos, de José Valdivieso.

- 1952. Supervisión artística de El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, ante el templo de la Sagrada Familia.
- 1954. Hamlet, en el Castillo-Cartuja de Vallaparadis en Terrassa.
- 1955. Li Hsing-Tao (siglos XIII-XIV) y El círculo de tiza.
- 1957. Teatro de cámara: Así mintió él al esposo de ella, de Bernard Shaw; Catalina Farra o El caballo de Alejandro, de Maurice Baring, y Un Fénix demasiado frecuente, de Christopher Fry.

ARTUR CARBONELL es también autor de un montaje que constituyó una auténtica Historia del copuplet.

- 79. Datos proporcionados por la hija del pintor Yolanda García.
- 80. EL CORREO, Lérida, 26 Mayo, 1934.
- 81. M. ABRIL. "Carmen Liñan, Carlota Brand, Buylla, Borrás y Lamolla". DIARIO DE MADRID, 4-12-1935.
- 82. Texto proporcionado por la familia del pintor, en el que no consta el nombre de la publicación ni de la fecha correspondiente y que no han podido ser identificadas.
- 83. J. SOLDEVILLA FARO. "Una exposició". ORIENTACIONS, Lérida, 27-I-1936.
- 84. J. SOLDEVILLA FARO. "Exposició Lamolla". LA TRIBUNA Lérida, 30-I-1934.
- 85. J. SOLDEVILLÀ FARO. "Activitats de ADLAN. Els Logifobistes". LA TRIBUNA, Lérida, 29-5-1936.
- 86. Con este apellido mal escrito, Liçarraga es citada por Marcel Jean en "Histoire de la peinture surréaliste". Seuil, París, 1959.

87. Datos biográficos extraídos de la monografía "Remedios Varo" , publicada por Era, Méjico, 1966 con textos de Octavio Faz, Roger Caillois y Juliana González.
88. Este dibujo viene reproducido en el artículo de Méndez Casal, "Exposición de Dibujos" BLANCO Y NEGRO, 9-II-1930.
89. MARCEL JEAN, Op. cit. .pág. 289.
90. IDA RODRIGUEZ PRAMPOLINI. "El surrealismo y el arte fantástico de México". Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1969, pág. 76.
91. La monografía publicada por Era.Op. cit. incluye junto a cada cuadro los textos escritos por Remedios Varo sobre él, pág. 175.
92. Datos extraídos del artículo de R. Santos Torroella. "Esteban Francés". EL NOTICIERO UNIVERSAL. Barcelona 12-X-1976.
93. Ibídem.
94. También aparece citado con una escueta biografía en José Pierre. "Surréalisme". Dictionaire de Poche. Fernand Hazan, Paris 1973. La edición manejada es la inglesa, traducida por W.J. Strachan. London, 1974, pág. 74.
95. M. JEAN. Op. cit. .pág. 299.
96. ANGEL ZUÑIGA. "Gentes" DESTINO, Barcelona, 4 junio 1960.

97. M. JEAN. Op. cit. pág. 301.
98. Ibídem, pág. 312.
99. Hay reproducciones de sus obras en: Minotaure nº 12/13 Mayo de 1936 y en VVV nº 4, febrero de 1944. Hizo tam bién la cubierta del nº 4 del View. Diciembre de 1944.
100. ANGEL ZUÑIGA, Op. cit.
101. R. SANTOS TORROELLA. Op. cit.
102. A. BRETON. "Le surréalisme et la peinture". Gallimard. Paris, 1968. pág. 146.
103. "L'Oeil du peintre" MINOTAURE nº 12/13. 1939
104. "El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo" 1944. Recogido en "Del Surrealismo Machupicchu." Joaquin Mortiz. Méjico, 1967.
105. "Génesis et perspective artistiques du surréalisme" "Le surréalisme et la peinture". Gallimard. Paris, 1965. pág. 82.
106. Datos proporcionados por Jaume Sans en Septiembre de 1980.
107. "Pintores de hoy - 2" Sala Parés, Barcelona 1971.
108. Seguramente sus progenitores, al margen de sus aficiones artísticas y musicales, consideraron que la pintura era el camino más adecuado para el hijo que a los 13 años había quedado sordo a causa de una me ningitis.

109. Esteve Fábregas i Barni. "Josep de Togores. L'Obra L'home - L'època" Aedos, Barcelona, 1970. pág. 64.
110. Ibídem, pág. 82.
111. Ibídem, pág. 114.
112. ANTONIO ESPINA. "Tres pintores":Togores o la promiscuidad!... LA GACETA LITERARIA, Madrid, 1-I-1927. pág. 7.
113. FRANZ ROH. "Realismo Mágico" Revista de Occidente, Madrid 1927, pág. 139. También se reproduce en este libro una obra de Togores.
114. ESTEVE FABREGAS. Op. cit. pág. 170.
115. "Un altre aspecte de Josep de Togores. Pintures de l'època de París 1928-1930". Ianua, Barcelona, Mayo 1975.
116. Datos extraídos de: Aldo Pellegrini. Catálogo de la Exposición "Surrealismo en la Argentina", Buenos Aires 1967. pág. 25.
117. Una de sus esculturas y un dibujo surrealista vienen reproducidos en el artículo de A.R. "Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Batlle Planas". SUR, Buenos Aires Madrid, 1937.
118. Uno de los dibujos se titulaba "Inquietud" de 1936, (36 x 29 cm.) y había otro realizado con tinta china fechado en 1937 (60 x 23 cm.)

119. Datos aportados por Aldo Pellegrini. Op. cit. pág. 22;
120. A.R. Dos surrealistas... Rafols. Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Barcelona, 1951. pág. 103. Lo cita como ilustrador del segundo cuarto del siglo XX de Barcelona y alude a su actividad de ilustrador de "Los cantos de Maldoror", reeditados por la barcelonesa Colección Aurea en 1947.
121. ALDO PELLEGRINI. Op. cit. pág. 15.
122. En la exposición "Surrealismo en la Argentina" se exhibieron "El mensaje", de 1941 (temple 50 x 66 cm) "Radiografía paranoica de 1936 (temple 33,7 x 25,3 cm) "El tamborilero" de 1941 (temple, 47,5 x 31,3 cm), "Génesis", 1943 (temple 48,5 x 30,5 cm). "El mensaje" 1935 (temple, 46 x 36,5 cm), "El mensaje" 1938 (temple 31 x 43 cm), "Figura" 1951 (óleo sobre tela, 81 x 48 cm) "El mensaje" 1941 (temple 30,5 x 23,5 cm).
123. R. SANTOS TOPFOELLA. "Angelita (Recuerdo)" EL NOTICIERO UNIVERSAL, Octubre, 1967.
124. M. ABRIL. "Angeles Santos y...demonios". BLANCO Y NEGRO, 26-X-1930.
125. "Pintores de hoy" Nº 2, Sala Parés, Barcelona, 1971.
126. M.A. CASSANYES. "Un dibuix d'A. Sisqueilla". L'AMIC DE LES ARTS Nº 7, Sitges, octubre 1926.
127. S. GASCH. "L'exposició colectiva de la Sala Parés" L'AMIC DE LES ARTS, nº 19, Sitges 31 octubre 1927.

128. S. GASCH. "Saló de Tardor 1928" L'AMIC DE LES ARTS. nº 29. Sitges, 31 de octubre de 1928.
129. Dos de sus proyectos de decoración vienen reproducidos en D'ACI I D'ALLA, Vol. XIX Junio 1930.
130. R. SANTOS TORROELLA. "Algunes notes entorn a una exposició de El surrealisme a Catalunya". Dau al Set. Barcelona, Octubre-Noviembre de 1975.
131. "Calsina". Toisón, Madrid, Febrero, Marzo de 1958.
132. La convocatoria rezaba así: "El Real Círculo Artístico, Círculo Artístico de San Lluc, Fomento de las Artes Decorativas, Círculo Maillol, Club de Novelistas, Artistas Independientes y en nombre de los artistas y admiradores de Calsina, los maestros Clará, Rebull, Mompou, Colom, Sisquella os invitan a esta exposición de homenaje. Ibídem.
133. DANIEL GIRALT-MIRACLE. "Joan Yunyer, catalá i artista universal" AVUI, Barcelona, 16-XI-1980.
134. S. GASCH. "La pintura catalana contemporánea" Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1937.
135. Se expusieron: las pinturas de volumen, con las que obtuvo su consagración en 1945 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en las que se buscaba una mayor independencia de la obra con respecto a la pared, y las denominadas "free standing", obras aisladas, que se sostienen solas y que casi pueden ser consideradas como esculturas pintadas. Están formadas por el entrecruzamiento de planos de acero recortado y ensamblados, pintados con esmalte vitrificado. Son creaciones de gran formato, cuyo ámbito más idóneo es el aire libre, ya que este permite distintos puntos de vista, ofreciendo en virtud de los cambios de luz diferentes variaciones cromáticas.





223<sup>2</sup>

## CAPITULO V

MADRID

EL NUCLEO MADRILEÑO: CARACTERISTICAS Y CONSIDERACIONES

GENERALES

EL LENTO PROCESO DE LA VANGUARDIA

Si al hablar de Cataluña se hacía referencia al hecho de que pequeños núcleos urbanos dispersos por toda la región habían sintonizado con la vanguardia, cobijando algunas de sus manifestaciones más relevantes, especialmente en lo que se refiere a publicaciones, el capítulo que ahora iniciamos implica el fenómeno opuesto. Madrid, y tan solo la ciudad, fue punto de cita - de una serie de artistas procedentes de casi toda la geografía española.

La presencia de andaluces, vascos, gallegos, etc. piezas fundamentales en la renovación artística de la capital, hará que sea necesario aludir a acontecimientos y publicaciones que exceden el ámbito geográfico de determinado por el título de este capítulo, ya que son imprescindibles las referencias a los puntos de origen de los artistas citados. Sin pretenderlo, este capítulo, se convierte en cajón de sastre en el que cabe todo aquel, que pasara algún período de su vida en estas tierras y que no se halle ligado a cualquiera de los otros tres núcleos en los que se articula el estudio: Cataluña, Canarias y Zaragoza.

Madrid aporta el asiento físico, pero el tono -

especulativo viene dado por las aportaciones de todas estas gentes venidas de fuera. Y no es que la situación artística justificara esta avalancha, pues como ya veremos el panorama en cuanto a las artes plásticas era desolador, pero existía un hábito inveterado que consideraba a la capital de España como meta obligada para la consagración.

En efecto, desde comienzos de siglo el desarrollo artístico madrileño se ha visto lastrado por el peso de los certámenes oficiales. Las inevitables Exposiciones Nacionales, apegadas a fórmulas caducas perpetuaron un tipo de pintura, que poco o, mejor dicho, nada tenían que ver con la renovación estética que se iba produciendo en otros ámbitos de la cultura. Con intención de paliar tal estado de cosas surgieron los malogrados Salones de Otoño, organizados por la Asociación de Pintores y Escultores, que desvirtuando los buenos propósitos iniciales arrastraron una lánguida vida, dando cobijo a las obras más tradicionales de Moreno Carbonero, López Mezquita, Cubells y similares, hasta prácticamente 1936.

Todavía en 1933 Guillermo de Torre en una crónica publicada en "Gaceta de Arte", con el título "Carta de Madrid" y subtitulada "Vejamen del Salón de Otoño" se lamentaba del mal uso de los locales del Palacio del Retiro, hecho por estos certámenes, con estas palabras:

"Por qué ese salón, refugio de valetudinarios, "jóvenes viejos" y honorables "pompiers" viene usufructuando desde hace años el privilegio de llenar con sus tristes en

gendros las salas del único local que para exposiciones colectivas posee el Estado, y cuyo disfrute -situadas, al menos, las cosas en un plano de equidad- debieran alternar otros grupos? Se ha planteado alguien la necesidad de reformar esa injusticia distributiva? Tan poco -han cambiado las cosas en el terreno del arte que hemos de resignarnos a que prevalezca el mismo tinglado burocrático de tiempos pasados y a que mezquinos camarillas de gentes incompetentes -y, por ende, hostiles a lo nuevo- sigan teniendo en su mano todo lo relacionado con exposiciones, concursos y, en suma, cuanto roza el Estado y sus caudales?", más adelante, Guillermo de Torre -llama al Salón de Otoño "escarnio anual hecho a las artes plásticas". (1)

Ante panorama tan poco halagüeño, una serie de hechos aislados han de ser considerados como tímidos intentos en el necesario proceso de puesta al día. En este sentido hay que reseñar el "Salón de Arte Moderno", abierto en la calle del Carmen en 1915, con una exposición titulada "Pintores Integros", a la que seguiría otra de pintura cubista organizada por Ramón Gomez de la Serna (2). En 1918 tiene lugar el regreso a Madrid de Daniel Vázquez Díaz, que aporta a la pintura española del momento su buen hacer en la línea del postcubismo, así como su profundo conocimiento de lo que se estaba gestando en París. Vázquez Díaz desarrolló, también una importante labor didáctica, por su estudio pasaron muchos de los jóvenes pintores en periodo de formación, como Caballero o Caneja y todos ellos recuerdan agradecidos la amplitud de miras del maestro que supo aconsejar, -

abrir caminos respetando siempre la personalidad de todos ellos sin imponer nunca su estilo.

En otoño de ese mismo año, 1918, aparece el manifiesto ultraísta de notables repercusiones. "El Ultraísmo, cuya importancia en el proceso de la vanguardia literaria es ampliamente conocida -dice J. Brihuega- iba a proporcionar importantes plataformas para toda una coreografía plástica, materializada a través de la ilustración de las revistas, de las portadas y viñetas de los libros o en los aparatos publicitarios de las veladas ultraístas. Norah Borges, Paszkiewicz, Jahl, el matrimonio Delaunay, Barradas, Vázquez Díaz y Bores, fundamentalmente son los responsables de esta plástica ultraísta. El ultraísmo constituye el primer modelo de grupo propugnador de lo nuevo tal y como no se había producido hasta ahora en España". (3)

Ahora bien, sin ningún género de dudas el punto de arranque de la renovación artística lo constituye la Exposición de Artistas Ibéricos que abrió sus puertas en el Retiro madrileño el 28 de Mayo de 1925.

Lo que se proponían los Ibéricos, como se deduce del Manifiesto hecho público en la revista "Alfar" (4), era romper el maleficio que pesaba sobre Madrid, con respecto al arte nuevo, haciendo factible que en esta ciudad pudieran contemplarse "las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto", como rezaba el texto programático, lo mismo que ocurría en Barcelona y en menor cuantía en Bilbao (en donde había

tenido lugar en 1919, la "Exposición Internacional de Pintura y Escultura", en la que se reunieron obras de Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Mary Cassat, Van Dongen, Matisse y de los españoles siguientes: Picasso, Solana, Maroto y Vázquez Díaz. Además en el Salón de Artistas Vascos del mismo año habían expuesto también Robert y Sonia Delaunay, al mismo tiempo que se daba acogida a todos aquellos pintores que de alguna manera, con mejores o peores resultados plantaban cara al arte academicista.

Un criterio tan amplio de selección dio lugar a una exposición variopinta y multiforme (contó con secciones dedicadas a material gráfico y bibliografía, estampas populares e incluso se dio cabida a las obras de un niño de quince años) que aglutinó desde artistas consagrados como Echevarría o Arteta a pintores noveles que velaban sus primeras armas en esta exposición como Alberto, Dalí, Moreno Villa, Bores, etc. ... aunque fue notoria la ausencia de Picasso y Juan Gris.

El Salón de los Ibéricos constituye en palabras de Jaime Brihuela, quien ha realizado un documentado estudio sobre este tema, "uno de los hechos fundamentales en la historia de nuestro arte contemporáneo. De hecho, no vacilaremos en asegurar que el proceso evolutivo del arte español anterior a la guerra civil se divide en antes y después de esta fecha, antes y después de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos."<sup>(5)</sup>

Nota característica de esta exposición fue la -

falta de unidad, ya que como apunta el mismo autor:

"La cultura artística española de estos años no estaba en situación de acoger ismos concretos ni de soportar - la pugna entre las diversas tendencias de una plástica de primera línea. Se trataba, ante todo, de romper las correas de una camisa de fuerza, y para ello cualquiera de los artistas representados, ya fuera de primer o séptimo orden, ya estuviese en un camino fecundo o en una vía sin salida, simplemente por el hecho de la "autenticidad" de su actividad artística, servía para consolidar la identidad de un frente común en la gran batalla contra la caducidad de las formas". (6)

El deseo inicial, que alentaban los Ibéricos, de una exposición anual, no se llevó a cabo por discusiones en el grupo. Años después, a comienzos de los treinta hubo un intento de relanzamiento por medio de tres exposiciones y la creación de una revista de "Arte"<sup>(7)</sup> que no cuajó, ya que el panorama artístico español había sufrido una profunda transformación, estando estructurado en una serie de tendencias, ante las cuales el sincretismo inicial de los Ibéricos aparecía como algo - trasnochado.

En Septiembre de 1931 reaparecen los Ibéricos - en el Ateneo Guipuzcoano, con artistas que habían participado en la exposición de 1925 y con otros nuevos. Un año más tarde organizaba una Exposición de Arte Español "en el Salón de Exposiciones de Charlottengor de Copenhague. Se reunieron en esta ocasión 133 obras enviadas desde



Madrid y Paris de los siguientes artistas: Alberto, Juan Bonafé, Julián Castedo, Enrique Climent, Clotilde Filba, Pedro Flores, Luis Garay, Gutierrez Solana, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Joan Sunyer, Genaro Lahuerta, Maruja Mallo, Joan Miró, Angeles Ortiz, Benjamín Palencia, Timoteo Pérez Rubio, Pablo Picasso, Alfonso Ponce de León, Juan Pruna, Antonio Rodriguez Luna, Pedro Sánchez, Francisco Santa Cruz, Angeles Santos, Ismael de la Serna, Arturo Souto, José de Togores, Joaquin Valverde, Joaquin Vaquero, Daniel Vázquez Díaz, Eva Aggerholm y Rosario Velasco. La misma exposición fue trasladada después a Berlín, siendo inaugurada el 17 de Diciembre en la Galería Flechtheim.<sup>(8)</sup>

La última exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos tuvo lugar en el Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines, en el Jeu de Pomme durante los meses de Febrero y Marzo de 1936, con más de cuatrocientas obras, abarcando en ella a pintores consagrados como Zuloaga, Clará, Vázquez Díaz y Picasso, así como también a un gran número de artistas que no habían expuesto en París nunca.<sup>(9)</sup> Una vez más la diversidad de tendencias fue la nota dominante.

Tras la exposición de los Ibéricos en 1925 los intentos renovadores se agilizan. En Enero de 1926 el Heraldo de Madrid, organizaba una "Exposición de Arte Joven Catalán", con Dalí, Sisquella, Mercade, etc..<sup>(10)</sup> En Marzo de 1929 era La Sociedad de Cursos y Conferencias la encargada del montaje de una gran exposición de pintura vanguardista en el Botánico, en la que se

contó, además de los habituales en este tipo de empresas, con la presencia de muchos de los artistas españoles residentes en París: Picasso, M. Angeles Ortiz, A. Fenosa, Gris, Dalí, Gargallo, Ismael González de la Serna, Pruna, etc... Coincidiendo con ella se organizaron también una serie de conferencias.<sup>(11)</sup> Con esta exposición del Botánico llegamos al final de la década de los veinte, que es cuando a hurtadillas, de forma balbuciente se pueden ya rastrear ejemplos de surrealismo pictórico en las muestras individuales de los jóvenes pintores.

Pero no nos engañemos, los hechos que acabamos de recordar no son más que eslabones de una cadena todavía por formar, meros atisbos de un necesario cambio que no se conformará en tendencias más o menos delimitadas hasta los años treinta, como nos lo demuestran los testimonios de dos de los personajes más comprometidos y por tanto mejor informados de lo que se estaba gestando en ese momento. Aunque separados por un margen de ocho años ambos coinciden en señalar la brillantez de la actividad literaria frente a la postración de la producción pictórica.

Salvador Dalí, a su regreso a Figueras tras su primer curso en la Academia de San Fernando (1921-22) escribe una carta a su amigo Juan Xirau en la que dice: "A Madrid al revés de Barcelona la pintura moderna de vanguardia no sólo no ha repercutido sino que ni tan sólo es conocida, excepto por el grupo de poetas y literatos. No obstante, en cuanto a literatura y poesía hay

una verdadera generación que de Rimbaud a Prévert han seguido todas las etapas en sus alegrías y en sus inquietudes".<sup>(12)</sup> Poco debió cambiar el panorama artístico cuando Federico García Lorca escribe, a comienzos de 1928 desde Granada a Sebastián Gasch, para disipar las preocupaciones del crítico catalán en cuanto a corrección del castellano empleado en sus colaboraciones en "La Gaceta Literaria": "Y en Madrid, querido Sebastián haces mucha más falta que en Barcelona, porque Madrid - pictóricamente es la sede de todo lo podrido y abominable, aunque ahora literariamente sea muy bueno y muy tenido en cuenta en Europa, como sabes muy bien."<sup>(13)</sup>

El lento arraigo de los postulados vanguardistas y la poca precisión de las distintas tendencias en los ambientes madrileños explica hechos como la creación del grupo de "Arte Constructivo" bajo el impulso de Torres García. El grupo formado en Madrid en 1933 se - dió a conocer en el Salón de Otoño de ese mismo año, cer- tamen en el que disfrutó de una sala independiente. - Ahora bien, frente a los postulados del grupo, expuestos por el pintor uruguayo en "Art"<sup>(14)</sup> así como lo que se pudiera deducir del nombre elegido, tan solo dos; el promotor y Luis Castellanos eran acreedores de - - ellos, el resto de los miembros, 6 pintores y 4 escul- tores: Rodríguez Luna, Manuel Angeles Ortiz, Maruja Ma- llo, Palencia, Francisco Mateos, Moreno Villa, Alberto Yepes, Julio Gonzalez y Germán Cueto, se hallaban en la línea denominada por Guillermo de la Torre de "vuel- ta al instinto"<sup>(15)</sup> y en concreto dominaban numéricamente los artistas ligados al surrealismo. Corredor

Matheos, comentando la participación de Benjamín Palencia, justifica la heterogeneidad del conjunto por la actitud generosa de los artistas de vanguardia de apoyar casi cualquier tentativa que tuviera interés.<sup>(16)</sup>

Después de esta rápida visión del panorama artístico madrileño pasemos a detallar a través de quien, como y por qué el surrealismo se convirtió en la tendencia con más poder de atracción dentro del ámbito plástico en los años treinta.

#### DIFUSION DE FREUD

Las obras completas de Sigmund Freud fueron traducidas al castellano en 1922 por Luis López-Ballesteros para la edición que realizó Biblioteca Nueva, habiendo obtenido una resonancia inmediata. En efecto, en las páginas dedicadas a publicidad del número inicial de la Revista de Occidente (Julio de 1923), hallamos referencias a la reciente publicación en España de las obras del médico vienés: "Psicopatología de la vida cotidiana", "Una teoría sexual y otros ensayos", e "Introducción al psicoanálisis", prologadas todas ellas por José Ortega y Gasset. En el número tres de la misma revista M. García Morente se encargaba de difundir las teorías freudianas sobre el chiste y el sueño en un interesante artículo<sup>(17)</sup> y G.R. Lafora realiza, un año más tarde, en la citada publicación la recensión de la "Interpretación de los sueños".<sup>(18)</sup>

Desde finales de la Primera Guerra Mundial, en Europa había aumentado de forma considerable el interés por el ocultismo, el espiritismo, la kábala, y ciencias afines, saberes que parecían arrinconados para siempre tras el avance de las doctrinas positivistas. España no se mantuvo al margen de este renacimiento esotérico ya que cabe constatar cómo por los mismos años hacia su aparición en nuestro país una colección denominada "Biblioteca del más allá", en la que se daba cabida a todo este tipo de temas. Además de las obras de Freud anteriormente citadas, se tradujeron también otras importantes como "un experimento con el tiempo", en la que J. W. Dunne, autor por el que André Breton demostró en más de una ocasión su aprecio, debatía cuestiones tales como los mecanismos de la percepción, el funcionamiento de la memoria, el proceso de los sueños, etc...<sup>(19)</sup>

El hecho de que una revista tan prestigiosa como la dirigida por Ortega y Gasset se preocupara de estas cuestiones de alguna forma nos da pie para suponer que las teorías psicoanalíticas eran suficientemente conocidas y debatidas en los círculos intelectuales y artísticos.

En cuanto a su difusión en el ámbito de la Residencia de Estudiantes, en donde estuvo localizado el núcleo surrealista madrileño más activo poseemos el testimonio de Moreno Villa, que en su autobiografía "Vida en claro" pinta a Dalí: "...enfrascado siempre en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura".<sup>(20)</sup> El mismo pintor reconoce que:

"En esta época (a su llegada a Madrid) había empezado a leer la "Interpretación de los sueños, de Sigmund Freud. Me pareció este libro uno de los descubrimientos capitales de mi vida, y se apoderó de mí un verdadero vicio de autointerpretación, no sólo de los sueños, sino de todo lo que me sucedía, por casual que pareciera a primera vista<sup>(21)</sup>. Luis Buñuel, otro de los miembros más conspicuos del grupo era asistente asiduo a sesiones de hipnotismo en las que ponía en práctica - sus dotes para esta técnica. Parece que en cierta ocasión quiso demostrar sus habilidades con el escribiente de la Residencia, que llegó a cobrarle verdadero pánico.

Que Dalí fue "freudiano" antes que surrealista lo demuestran la serie de obras pintadas con anterioridad a su toma de contacto con el grupo francés en 1929. Obras como "Invitación al sueño. Naturaleza muerta", de revelador título pintada en 1925, tomando como modelo a Federico García Lorca, "La Sangre es más dulce que la miel" y "Aparato y mano" de 1927.

#### EL SURREALISMO EN LAS PUBLICACIONES PERIODICAS

En Diciembre de 1924, tan solo dos meses después de la aparición del manifiesto de Breton en París, Fernando Vela publicaba el primer texto en castellano sobre el surrealismo en la Revista de Occidente,<sup>(22)</sup> en el que tras dar la noticia del texto progra

mático francés y de la reciente creación del "Bureau de recherches surréalistes", el autor sin disimular su prevención ante los postulados de la nueva doctrina, se hacía portavoz de los puntos básicos de la teoría bretoniana: la primacía del subconsciente, la sumisión al psicoanálisis freudiano, la actitud pasiva del artista en el proceso de creación, etc...

A este primer texto, que no publicación, del manifiesto de Bretón (como se repite de autor en autor en la mayoría de los estudios sobre el surrealismo español), seguirán toda una serie de escritos publicados en diversas revistas de nuestro país que contribuirán de manera definitiva a familiarizar a los pintores y poetas con el movimiento que acababa de ver la luz en París.

En Febrero de 1925 M. Arconada publica en "Alfar" un interesante artículo en el que trascendiendo el marco literario al que hacen referencia las primeras noticias sobre el surrealismo, amplía su radio de acción a todas las artes. Con agudeza Arconada aprecia ya el carácter positivo que presenta el movimiento superador del nihilismo dadaísta, pero aplica curiosamente los postulados del surrealismo a una categoría artística, la música que fue decididamente obviada, cuando no menospreciada por los surrealistas franceses. El autor afirma desde una toma de postura decididamente favorable: "Todo el arte moderno necesita de la virtud superrealista. Es necesario hacer una poda

de preocupaciones para que el pensamiento fluya con más libertades". (23)

Esta misma revista vuelve a incidir en el tema del surrealismo con dos artículos más, en 1925, uno a cargo de José Bergamín, "Nominalismo suprarrealista" (24) y otro de Pierre Picon, "La revolución superrealista" (25) con lo que se demuestra el interés suscitado por el movimiento francés. El segundo texto iba ilustrado con la reproducción de un cuadro de Chirico y otro de Masson, ambos fechados en 1925, cedidos a tal efecto por Benjámín Péret.

Los ensayos sobre este tema se multiplican y a lo largo de todo el año van apareciendo en diversas publicaciones. En Plural, la última revista lanzada por el ultraismo, Guillermo de Torre publica "Neodadaísmos y superrealismo" (26) en el que hace gala una vez más de su amplio conocimiento de la literatura francesa del momento. No olvidemos que en ese año 1925 ve la luz su fundamental obra: "Literaturas Europeas de vanguardia".

Tras estos primeros textos, publicados en fecha sorprendentemente temprana, muestra de que existían espíritus al tanto de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras, hay que hacer referencia a una serie de artículos y estudios, publicados sobre todo por catalanes, que contribuyeron a crear un estado de opinión favorable hacia el surrealismo y que inci-



dieron más en el aspecto artístico, al no reducir su atención al ámbito de lo literario.

Si algo caracteriza estos años veinte, en los que se gesta la vanguardia artística española es la interrelación, la colaboración de todos sus miembros. Si se revisan las revistas que vieron la luz entonces vemos repetirse las mismas firmas, así como los nombres de los artistas que colaboraban en su ilustración. Los escritores de Madrid mandan sus textos a las revistas catalanas, y los catalanes publican en Madrid. Dentro de esta entrañable colaboración hay que destacar el hecho de que muchos textos catalanes aparecieran traducidos en las revistas madrileñas, especialmente en *La Gaceta Literaria*, aunque con el desfase de un año.

Montanyá publica "Superrealisme" en *L'Amic de les Arts* (nº 10, 3-I-1927) y el mismo "Superrealismo" en *La Gaceta Literaria* (nº 28, 15-II-1928). Gasch firma "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art moderne" en *L'Amic de les Arts* (nº 18, 30-IX-1927) que bajo el título de "Panorama de la Moderna Pintura Europea - (En torno al libro de Franz Roh)," ve la luz en *La Gaceta Literaria* (nº 27 1-II-1928), y así repetidas veces.<sup>(27)</sup>

A partir de 1927 encontramos ya textos en los que se plantea la aplicación de las premisas surrealistas al ámbito de la pintura, y de igual forma que

había sucedido en Cataluña muchos de ellos giran en torno a la figura de Joan Miró.<sup>(28)</sup> Un ensayo fundamental en este sentido es "Realidad y sobrerrealidad" de Salvador Dalí, publicado en La Gaceta Literaria en el que, después de ponderar "el lirismo del lenguaje absoluto" de Miró y la intensidad de las producciones mágicas de los Papuas y de los pueblos de Nueva Guinea, podemos leer: "Esta apreciación de la realidad a que nos conduce el automatismo, con la definitiva extirpación de residuos naturalistas, corrobora el pensamiento de André Breton, cuando éste dice que la sobrerrealidad estaría contenida en la realidad, y viceversa. Efectivamente; en un momento particularmente distraído y, por lo tanto, lejos de toda intervención imaginativa, que supone siempre acción contraria al estado genuinamente pasivo a que me refiero, el espectáculo de un carro con su vela, enganchado a un animal inmóvil y del mismo color que éste, puede ofrecernos súbitamente como el más turbador, concreto y detallado de los conjuntos mágicos en el momento de considerar al animal, las ruedas, las guarniciones y las maderas del carro como una sola pieza inerte, y en cambio la vela, con sus gaitas, como el trozo vivo y palpitante, - ya que, en realidad, es lo único que está moviéndose delante de nuestros ojos.

Se trata, pues, de un instante rapidísimo en que ha sido cortada la realidad de dicho conjunto en un momento en que éste, gracias a una súbita inversión, se nos ha ofrecido y ha sido considerado lejos de la imagen estereotipada antierreal que nuestra inteligencia ha ido

forjándose artificialmente. dotándolo de atribuciones -  
cognoscitivas, falsas, nulas por razón poética y que só-  
lo por la ausencia de nuestro control inteligente son  
posibles de eludir.<sup>(29)</sup>

Nadie puede llamarse a engaño, en cuanto al -  
pretendido desconocimiento del surrealismo en España rei-  
teradamente afirmado. Incluso Gasch pone al corriente a  
los lectores madrileños, de hechos como el planteado en  
el número monográfico de la revista belga "Varietes", -  
número especial titulado "Le Surréalisme en 1929", sobre  
la necesidad de una actuación conjunta por parte de to-  
dos los surrealistas.<sup>(30)</sup>

Además de los textos debidos a españoles es -  
frecuente encontrar en las revistas de estos años, poe-  
mas, recensiones de obras surrealistas francesas, así -  
como traducciones. Las publicaciones ultraístas ya dan  
buena prueba de ello.<sup>(31)</sup> Más tarde, Díez Canedo dedica -  
un artículo a una de las figuras reivindicadas por los  
surrealistas franceses. "Llega el antepasado (La re-  
surrección de Saint-Pol-Roux) (La Revista de Occidente  
nº XXIV Junio 1925); ¡Benjamin Jarnés publica "Philippe  
Soupault en Jone!" (La Revista de Occidente nº XXXVI, -  
Junio 1.926); Alfar reproduce en Junio de 1926 un texto  
de Breton ("Texto super-realista" traducido por M. Nuñez  
de Arenas) y un poema de Paul Eluard "Entre Peu d'anres";  
Pierre Picon hace una recensión a "Ecumes de la Mer" de  
Pierre Reverdy (Alfar nº 56, Marzo 1926); Favorable París  
Poema, la revista de Larrea y César Vallejo que no superó

los dos números recoge en el nº 1 (Julio de 1926) dos poemas de Tristan Izara: "Dictadura del Espíritu" y "Aproximación", y en el nº 2, correspondiente al mes de Octubre de ese mismo año: "Porvenir" de Ribemont Dessaignes, "Camino del Tiempo" de Reverdy y "De la guía de los caminos del corazón", de Tzara; La Revista de Occidente da a conocer a través de un estudio de Antonio Espina "La peau de l'homme" de Reverdy y "Mon corps et moi" de René Crevel, en un mismo número (XXXVIII, Agosto de 1926); Litoral, la espléndida revista malagueña recogía en su nº 9, unos poemas de Eluard traducidos por Cernuda y por último "Quel jouilles!", de Robert Desnos aparecía en Caballo Verde para la poesía (nº 1, octubre de 1935).

Indudablemente, con ser importante, esta no fué la única vía de conocimiento del surrealismo francés. José Luis Cano da cuenta de que se leían los números de "La Revolution surréaliste", así como las obras de Aragon, Breton y Eluard, que un librero muy afín a la nueva poesía, León Sánchez Cuesta, importaba.<sup>(32)</sup> Además revistas como "Cahiers d'Art", con abundantes reproducciones de pintura surreal, circulaban con asiduidad entre nuestros pintores. La revista dirigida por Zervós alcanzó gran difusión y prestigio en el mundillo artístico español, y a este respecto es muy curioso y significativo el retrato que hizo Jenaro Lahuerta del pintor Pinazo (enviado a la Exposición de los Ibéricos en Copenhague y Berlín en 1932) en el que aparece muy destacado un ejemplar de Cahiers d'art sirviendo este elemento, como en el retrato tradicional, para revelar la condición in

telectual o profesional del representado y su relación con el mundo del arte.

De entre el ingente número de revistas publicadas en la península durante los años veinte y treinta, se destacan Alfar y La Gaceta Literaria por su labor difusora del arte de vanguardia. Ahora bien, ninguna de las dos, ni la coruñesa ni la publicada en Madrid puede ser identificada con la causa surrealista. La Gaceta Literaria, durante unos años, los comprendidos entre 1927 y 1930, fue la caja de resonancia del pensamiento y del arte avanzado, sirviendo de punto de confluencia de la juventud madrileña, pero no tomó partido por ninguna tendencia definida.

Algo semejante ocurrió con los críticos Guillermo de Torre, Antonio Espina, Bergamín, Arconada, Manuel Abril etc., promotores de los hechos más relevantes del proceso vanguardista tales como la Asociación de Artistas Ibéricos o ADIAN, y autores de los textos clarificadores de las nuevas corrientes poéticas y plásticas, aunque abanderados de la necesaria renovación y atentos al fenómeno surrealista, no se decantaron por ésta, ni por ninguna otra de las opciones ofrecidas. Bozal alude a esta falta de toma de postura cuando refiriéndose al tardío proyecto de relanzar los Ibéricos en los años 30 escribe que el gran error de los críticos madrileños fue mantenerse aferrados al sincretismo inicial, cuando ya en la pintura se vislumbraban unas tendencias definidas.<sup>(33)</sup>

### LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

La Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar, constituye durante unos años, aproximadamente - los comprendidos entre 1920 y 1927 el núcleo del que - irradia y en el que convergen las coordenadas del protosurrealismo madrileño. El grupo de los que allí vivían: Lorca, Luis Bueñuel, Dalí, Emilio Prados, Pepín Bello, Moreno Villa, etc.. fué el punto de referencia obligada para los que fuera de ella, ya fueran poetas o pintores, como Caballero, Maruja Mallo, Palencia y Rodríguez Luna, se aventuraban por los nuevos derroteros artísticos.

La Residencia dirigida con extraordinario - - acierto por Jiménez Frau fue un ejemplo perfecto de maridaje entre el estudio y la diversión, entre las disciplinas regladas y las discusiones informales sobre - literatura, música, arte, poesía, teatros, etc.. creando así un medio fecundo que no ha tenido parangón posterior. Federico llegó de su Granada en 1919, Dalí al comienzo del curso académico 1921-22 para estudiar en la Academia de San Fernando. Así mismo desde 1917 residía en ella Moreno Villa, el mayor del grupo, y en ese mismo año ingresó también Luis Bueñuel, que se trasladó a Madrid con el propósito de hacerse Ingeniero Agrónomo, carrera abandonada por los estudios de Entomología, para terminar finalmente licenciándose en Filosofía y Letras, carrera más afín a sus intereses literarios y poéticos. La coincidencia feliz de todas estas personalidades pro

movió en el ámbito juvenil de la Residencia un estilo vital en el que reinaban los juegos intelectuales en la línea del absurdo, el humor y también en alguna - ocasión laprovocación premeditada.

Se han hecho famosas ocurrencias como la relatada por Ernesto Giménez Caballero en La Gaceta Literaria: "Un día nos quedamos sin dinero Dalí y yo. Un día como tantos otros. Hicimos en nuestro cuarto de la Residencia un desierto. Con una cabaña y un ángel maravilloso. (trípode fotográfico, cabeza angélica y alas de de cuello almidonado). Abrimos la ventana y pedimos socorro a las gentes, perdidos como estábamos en el desierto!. Dos días sin afeitarnos, sin salór de la habitación. Medio Madrid desfiló por nuestra cabaña,"<sup>(34)</sup> o la protagonizada por Emilio Prados y dada a conocer por Moreno Villa en su autobiografía "Vida en Claro". Emilio Prados, bastante inestable al parecer, había tratado de suicidarse tomando muchas aspirinas, estando convaleciente, tras el intento, llamó a un compañero y le dijo: "Oye, Malono, no puedo resistir más el dolor de la vejiga. Será muy doloroso, pero voy a arrancármela. Y, diciendo esto, forcejeó debajo de las sábanas y casó una masa gris que quiso entregarle a Manolo. Este salió dando gritos, sin fijarse en que se trataba de una bolsa de agua caliente."<sup>(35)</sup>

Otro de los personajes del grupo, Pepín Bello fué al parecer el instigador de algunos de los juegos que alcanzaron más fortuna, como el del "putrefacto" concepto que representaba todo lo caduco, anquilosado y anacrónico. El término llegó a aplicarse a cualquier

orden de cosas: literatura, personas, pintura, etc...

Dalí llegó a dibujar algunos putrefactos, - personajillos ridículos como el reproducido en el número 1 de 'Gallo', la revista granadina dirigida por Lorca. Este pintó otro en una carta enviada a Ana María Dalí, al que bautizó "vatis capiléferus", e incluso parece que los dos amigos tenían planeado en 1926, hacer de forma conjunta "El libro de los putrefactos", con textos de Federico e ilustraciones de Dalí, (así venía anunciado en el Suplemento Literario de "La Verdad" de Murcia, correspondiente al 6 de Junio de 1926) aunque no fué realizado.

Jorge Guillén y Rafael Alberti<sup>(36)</sup> han dado diversas versiones en torno al significado del "putrefacto". A. Rodrigo ha publicado recientemente una carta, inédita, enviada por Dalí en 1926 a Lorca en la que este define su concepto de "putrefacto" así: ".... Grosz (alemán) y Pascín (francés) han pretendido ya dibujar la putrefacción, pero han pintado por ejemplo al señor tonto, con odio, con saña, con rabia en un sentido social. Por lo tanto han llegado nada más a la primera capa, a la más superficial del señor tonto, a la primera reacción del que empieza nada más a distinguir al señor tonto del que no lo es tanto. Nosotros todo lo contrario hemos elevado al señor tonto, la idiotez, a la categoría lírica. Hemos llegado a la lírica de la estupidez humana, pero con un cariño y una ternura tan sincera hacia esa estupidez casi franciscana. El señor tonto de Grosz nos repugna, le odia



mos. A nuestro señor tonto lo adoramos enternecidos con lágrimas en los ojos".<sup>(37)</sup>

Rafael Alberti en su sugestiva autobiografía "La Arboleda Perdida" recoge otros entretenimientos como el pedómetro y el carnuzo,<sup>(38)</sup> no faltando al parecer juegos más perversos, como el protagonizado por Lorca y Buñuel cuando disfrazados de monjitas asediaban con miradas y gestos provocativos a los estupefactos viajeros en los tranvías.<sup>(39)</sup>

Muchos de los pasatiempos alumbrados en la Residencia tuvieron una repercusión posterior al ser después aprovechados por Buñuel y Dalí en sus películas. En opinión de Bodini<sup>(40)</sup> también fueron estos dos quienes llevaron a París, la idea madurada en la Residencia de Estudiantes de los objetos surrealistas. Aunque ya Breton había lanzado la idea de construir objetos vislumbrados en sueños, sería Salvador Dalí el verdadero creador de los objetos de funcionamiento simbólico que alcanzaron un gran desarrollo en los años treinta. Se trataba de objetos sin utilidad, que al ser extraídos de su marco habitual se convertían en trasposición física de deseos insospechados.

Otro de los conceptos surgidos en el medio estudiantil madrileño fue el "carnuza", que incorporado primero por Dalí a sus cuadros y después por otros artistas se convirtió en una de las aportaciones más originales de la pintura surrealista española. El

carnuzo, creación de los aragoneses de la Residencia era según explica Francisco Aranda un trozo de carne putrefacta y agusanada, cuyos antecedentes se remontan al famoso "milagro de Calanda" hecho notorio acaecido en el lugar de nacimiento de Luis Buñuel. (41)

Entre aquellos jóvenes se ensalzaba continuamente la imaginación y las asociaciones mentales sorprendentes. Uno de los juegos que más difusión alcanzaron fueron los "anaglifos". Una vez más debemos a Moreno Villa su conocimiento.: "Eran los años del poeta francés Apollinaire, y todo el grupo se puso a componer unos llamados "anaglifos" que no se quien bautizó. Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el de enmedio, había de ser "la gallina". Todo el chiste consistía en que el tercero tuviese unas condiciones fonéticas que impresionasen por lo inesperadas. Ejemplos:

El buho	La codorniz	El té
el buho	la codorniz	el té
la gallina	la gallina	la gallina
y el Pancreator	y el vivo	y el Teotocópuli.

La creación de "anaglifos" fue como una epidemia, en la cual me vi envuelto. Se hacían a montones, y a todas horas y en todos los sitios, pero salían pocos perfectos, que gustaran a la mayoría. Y como en todo movimiento imaginativo, en seguida apareció el disidente, que fue Federico.

Su variante consistía en alargar el último elemento del anaglifo convirtiéndolo en frase, por ejemplo:

La tonta  
la tonta  
la gallina  
y por ahí debe andar alguna mosca.

Tales juegos respondían al espíritu revolucionario de entonces, se daban la mano con la escritura automática y otras manifestaciones más serias.<sup>(42)</sup> Rafael Alberti cita otros ejemplos de "anaglifos", menos logrados<sup>(43)</sup>. Al igual que en el surrealismo, se trataba de crear una unidad semántica absurda, que sorprendiese, ya que el valor de la imagen residía en su grado de arbitrariedad.

El anecdotario de gestos y provocaciones del surrealismo español es mucho más amplio de lo que Vitorio Bodini, (uno de los primeros en estudiar este movimiento en nuestra literatura) suponía. Uno de los actos que más resonancia alcanzó, al ser recogido por la prensa (ABC) de Sevilla fué el protagonizado por el pintor José Caballero y el poeta Adriano del Valle, en el Ateneo Sevillano el 12 de Enero de 1935. La velada poética hizo gala de un cariz típicamente surrealista. Caballero la recuerda así: Adriano del Valle comenzó a recitar poemas mientras que al mismo tiempo él iba dibujando con tizas alternativamente en dos pizarras colocadas a tal efecto. Los asistentes empezaron a dar muestras de nerviosismo, ya que tan pronto un encerado estaba

completamente pintado un ordenanza lo borraba rápidamente sin dar tiempo a ser contemplado mientras que el pintor continuaba su labor en el otro. En un momento determinado Caballero de espaldas al público empezó a cacarea y Valle dijo: Como soy un poeta tan surrealista

tan original y tan nuevo  
ahora mismo me agacho  
y pongo un huevo.

Ante el estupor del público se puso de cuclillas levantándose a continuación y mostrando un huevo a los atónitos espectadores, que después depositó sobre una mesa. (44)

El mismo José Caballero recuerda también - las incursiones nocturnas del grupo de la Residencia y algunos amigos más para inaugurar monumentos. Una noche tuvo lugar ante el monumento dedicado a Lista y otro ante la estatua oronda de la Pardo Bazán, Lorca solía representar a una autoridad (alcalde o gobernador) y Neruda a otro, y para que nada faltase uno de los presentes hacia de niño y Cotapos, un músico chileno afincado en España en los años treinta, se encargaba de encarnar a la madre que se desmayaba tras los discursos.

Este grupo solía reunirse en la "Cervecería de Correos", iban allí todas las tardes terminado después la velada en casa de Pablo Neruda, a donde acudía un gran número de personas. Una vez el poeta chileno consiguió en una farmacia un muñeco de cartón de los que anunciaban cataplasmas del Doctor Winter y lo colocó en su casa

poniéndole debajo la leyenda que acompaña tradicionalmente al Corazón de Jesús: "Reinaré en España". En "La Ballena Alegre", otro centro de reunión, situado en los sótanos del Café León, Cotapos gustaba escenificar un viaje entren a lo largo de Chile parando en diversas estaciones, mientras que el resto del grupo imitaba a diferentes animales. Las reacciones indignadas del público que estaba en el local no se hacían esperar.

El grupo de la Residencia demostró gran afición al teatro y un gusto especial por el drama romántico. "Don Juan Tenorio", que representaban cada año a primeros de Noviembre, como exige la tradición. El texto de Zorrilla era respetado escrupulosamente, siendo los decorados y la puesta en escena los que sufrían las consecuencias de la desbordante fantasía del grupo. El director variaba cada año alternándose Lorca y Buñuel. - Una vez que éste encarnó el papel principal, hizo un - Don Juan gesticulante y hervioso que se movía de un sitio a otro del escenario transportando una máquina de escribir portátil, artilugio imprescindible para la correspondencia amorosa.<sup>(45)</sup> El gusto por lo anacrónico y por el absurdo que denotaban este tipo de manifestaciones, era una prueba más de cómo habían arraigado entre ellos las actitudes de carácter surrealista.

Luis Buñuel y Salvador Dalí fueron también los protagonistas de un desplante similar al cometido por los surrealistas franceses cuando, a raíz de la muerte de Anatole France, se atrevieron a lanzar contra él

un panfleto titulado "Un cadáver", provocando la reación en contra generalizada. Los dos españoles enviaron a Juan Ramón Jiménez, el poeta más prestigioso del momento una carta llena de insultos. El mismo Salvador Dalí nos revela el sentido de tal hecho: "Era menester, en la España de la época, crear un acontecimiento inexplicable y nosotros lo creamos."<sup>(46)</sup>

El primado del deseo, como principio que rige no solo la actuación artística, sino que amplía su radio de acción a la propia vida surrealista se haya en la raíz de todo este tipo de actuaciones. Los escándalos dados con relativa frecuencia por los surrealistas no son tanto el resultado de un simple exhibicionismo, como uno de los medios elegidos para socavar el orden establecido.

Casi siempre se utilizaba el recurso de la conferencia para zaherir e indignar al público. Pedro Garfias comenzó cierta noche una conferencia en el Ateneo de Sevilla de esta forma sorprendente: "Señoras y Señores: No extrañaros de cuanto voy a decir. Todo el mundo tiene el cerebro en la cabeza...yo tengo como - poeta surrealista, dentro de la cabeza una enorme rata que me muerde iracunda en el lóbulo de la poesía".<sup>(47)</sup> Otro conferenciante que se destacó por la forma incongruente de desarrollar este tipo de actos fue Rafael Alberti, quien en medio de un parlamento disparó a unas palomas.

El antecedente inmediato de esta clase de actuaciones, lo constituyen las veladas ultraistas.<sup>(48)</sup>

Los ultraistas, además de sus tertulias habituales en el Café Colonial, destruido durante la guerra, realizaron una serie de reuniones extraordinarias que provocaron la reacción inmediata de público y prensa. Estos siguiendo el camino iniciado por futuristas y dadaistas, hicieron su primera aparición pública el 2 de Mayo de 1919 en el Ateneo sevillano, velada que fué organizada por los colaboradores de la revista Grecia. A esta le sucedió la presentación en solitario del poeta Pedro Garfias en el mismo local. Pero las que sin duda obtuvieron más resonancia fueron las celebradas en Madrid en 1921.

Para la realizada en el salón Parisiana, se programó además de la lectura de poemas, (en eso habían consistido las anteriores) la incorporación de la música y las artes plásticas. El local según se anunciaba en Ultra<sup>(49)</sup> iba a ser decorado para tal ocasión por los esposos Delaunay, exponiéndose también obras de Vazquez Diaz, Wladyslaw Jahl y Marjan Pasz Kiewic. El segundo acto tuvo lugar unos meses más tarde, en abril del mismo año y en un lugar más respetable, el Ateneo madrileño. Había sido anunciado por la calle mediante carteles de Jahl y en el programa se anunciaba entre otras cosas "el ante-yo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra, por Barradas."<sup>(50)</sup> Este último, por la inclusión de dibujos en la pizarra es un precedente directo de "Telefonía Celeste", el pecto protagonizado por José Caballero y Adriano del Valle, antiguo ultraista.

Por lo que conocemos de unos y otros parece que los montajes ultraístas se limitaron a irritar al público asistente con la novedad de los textos leídos, mientras que los organizados por los surrealistas tuvieron un mayor grado de provocación, al no reducirse a la violencia verbal e incorporar gestos tan absurdos y gratuitos como la imitación de una gallina y consiguiente puesta de un huevo.

El relato realizado de los desplantes, - bromas, actos provocativos y juegos protagonizados por los poetas y pintores de la vanguardia madrileña no debe ser considerado como la crónica jocosa de un perfido estelar de nuestra cultura, ya que desde una óptica surrealista este tipo de actuación supone la exteriorización vital de una toma de postura ante el mundo y el hecho creativo, tan importante o más que las obras literarias o pictóricas.

#### HOMENAJE A GONGORA

En este sentido el Homenaje a Góngora, celebrado en 1927 con motivo del tercer centenario de la muerte del autor de las Soledades, y que de hecho ha servido para denominar a una generación de poetas, exce de la toma de postura literaria, para convertirse en un hecho esclarecedor de la línea por lo que se iba decantando una gran parte de nuestra vanguardia. La presencia y adhesión al homenaje de numerosos pintores: Picasso, Juan Gris, Togores, Dalí, Palencia, Bores, Cossio,



Peinado, Uexla, Viñes, Angeles Ortiz y Gregorio Prieto, además de los escritores, hay que considerarla como la reivindicación por todos ellos de una estética que se complacía en el empleo de imágenes complejas y en el descubrimiento de analogías entre entidades aparentemente diversas.

El convocador fue Gerardo Diego, desde las páginas de su revista Carmen y el acto conmemorativo, gracias a la intervención de Dalí, tuvo un carácter marcadamente provocador de talento surrealista. El plato fuerte consistió en un auto de fé, presidido por el citado Gerardo Diego, Rafael Alberti y José María Hinojosa, con la participación regocijada del resto del grupo. El tribunal iba vestido con atuendos negros e insignias diseñadas por Dalí. En el transcurso de la sesión se quemaron tres monigotes de trapo que representaban a los tres enemigos por antonomasia de Góngora: "él erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo", a continuación siguiéndole en la hoguera los libros de sus detractores más ilustres. El acto terminó con la intervención de Dalí que recitó un poema "Asno podrido" aderezado de obscenidades llevando un gran pan atado con correas a la cabeza. Pablo Corbalán resalta la presencia en este acto de José María Hinojosa que había establecido contacto con Andre Breton en París y en palabras textuales "había sido portador de sus manifiestos y consignas".<sup>(51)</sup>

Gerardo Diego, el impulsor del homenaje, ya había demostrado desde hacía unos años interés por la figura de

Don Luis de Góngora.

En la Revista Occidente (Número correspondiente a Enero de 1924) había publicado "Un escorzo de Góngora" en el que reclamaba su revalorización y en el nº XXVI - de la misma publicación (Agosto de 1925) en "Don Luis de Góngora y Argote" se facilitaba de que la Real Academia Española hubiera premiado una biografía y estudio - crítico sobre este poeta presentado por Don Miguel Artigas, jefe de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, y escribía a continuación: "No nos engañemos. Es demasiado pronto, demasiado nunca para que el milagro se haga, aunque el diablo haya sido esta vez un erudito comprensivo que ha sabido engañar a los sacerdotes del buen gusto con el - tinglado recio de las aportaciones biográficas".

Gerardo Diego recoge, en el nº 1 de "Lola", la hermana desenfadada de "Carmen", la pequeña historia - del acontecimiento; el proceso de gestación, la carta circular convocando para el homenaje, los descontentos, el desarrollo del auto de fé, el riego nocturno y el solemne funeral en Las Salesas. Con los trabajos enviados: literarios, plásticos y musicales se confeccionó un número monográfico de la revista Litoral (núms. 5, 6 y 7 correspondiente a Octubre de 1927). En él se recogen - poemas de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Rogelio Buendía, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Eugenio Frutos, Federico García -- Lorca, Pedro Górfias, Jorge Guillen, José María Hinojosa Juan Larrea, J. Moreno Villa, Emilio Prados, José María

Quiroga Plá, J. Romero Murube y Adriano del Valle. El número homenaje a Don Luis de Góngora, con portada de Juan Gris va espléndidamente ilustrado con dibujos de Benjamin Palencia, Togores, Moreno Villa, S. Dalf, Uze lai y Gregorio Prieto y reproducciones de obras de Fennosa, Angeles Ortiz, Cossio, Peinado, Manolo Huguet, Viñes, Bores y Pablo Picasso.

#### LOUIS ARAGON EN MADRID.

Intimamente relacionada con la Residencia de - Estudiantes estuvo la "Sociedad de Cursos y Conferencias" institución que desarrolló una meritoria labor al conseguir que disertaran en la Residencia una amplia gama de conferenciantes, que abarcó desde Howard Carter, descubridor de la tumba de Tutan Kamon a Claudel, Bergson, Blaise Cendrars, que habló sobre "La Literature nègre", Paul Valéry, que lo hizo sobre "Baudelaire et sa posterité", Max Jacob, cuya conferencia se tituló "Sans Motif", así como Keiserling y Marinetti.<sup>(52)</sup>

Uno de los invitados fue Louis Aragon, quien dio una conferencia sobre el surrealismo el 18 de abril de 1925<sup>(53)</sup>. En ella el poeta francés hizo un virulento ataque de la sociedad industrial, de sus estructuras y sistemas productivos, refiriéndose al surrealismo como la única fuerza capaz de subvertir el orden establecido. "Somos los agitadores del espíritu" dijo aludiendo a los surrealistas y manifestó su confianza en el amor y la poesía como motores del cambio que necesitaba la

civilización occidental<sup>(54)</sup>. Según afirma Antonina Rodrigo<sup>(55)</sup> ni Lorca ni Dalí pudieron asistir a esta conferencia, ya que tuvo lugar inmediatamente después de las vacaciones de Semana Santa (ese año se celebró del 5 al 11 de Abril) fechas que pasaron en Cadaqués y que prolongaron después con unos días de estancia en Figueras y Barcelona. Aunque no estuvieran presentes, cabe pensar que a su regreso a la Residencia llegarían a sus oídos los ecos de la audaz disertación, que fue considerada como el acontecimiento literario del momento y de la que hay que destacar además de la radical de los planteamientos expuestos lo temprano de su fecha.

#### UN NUEVO PROVEEDOR DE IMAGENES: EL CINE

Otras de las actividades fomentadas por la Residencia fue la cinematográfica. Hacia 1918 el cine empezó a interesar a los grupos intelectuales de Francia y la Residencia, al tanto de todas las manifestaciones científicas y artísticas, acogió también el nuevo modo de expresión. Luis Buñuel creó y dirigió en esta institución desde 1920 a 1923 el primer cine-club - español y uno de los primeros cine-clubs universitarios del mundo.

Unos años más tarde la labor difusora del séptimo arte fue continuada por La Gaceta Literaria que en 1927 fundó un cine-club ligado a la revista. En su puesta en marcha intervinieron: César Arconada, Giménez Caballero, Luis Buñuel, aunque este último ya residía - desde 1925 en París. En la sesión inaugural se proyectó el film realizado por Man Ray y Robert Desnos, "L'etoile de mer"<sup>(56)</sup>.

En este mismo cine-club se exhibirían más tarde "Un perro andaluz" y "La edad de Oro", películas con sideradas como los máximos exponentes del cine surrea- lista. Alberti describe así el estreno de España de la primera película realizada por Buñuel y Dalí: "El film impresionó, desconcertando a muchos y estrmeciendo a todos en sus asientos aquella imagen de la luna, partida en dos por una nube, que conduce inmediatamente a la otra, tremenda, del ojo cortado por una navaja de afeitar. Cuando el público, sobrecogido, pidió luego a Buñuel - unas palabras explicativas, recuerdo que éste, incorpo- rándose un momento, dijo más o menos, desde su palco: "Se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen". (57)

El cine-club de la Residencia con la programa- ción de películas como: "El gabinete del doctor Calizari", "Entreacto", "El hundimiento de la casa Usher", "La concha y el clérigo", o "Nada más que las horas" contri- buyó a que los espectadores madrileños se fueran acostum- brando a las imágenes sorprendentes y a las absurdas metáforas.

#### LA BARRACA

El panorama del lento proceso de gestación del surrealismo en el núcleo vanguardista madrileño es- taría incompleto sino hicieramos alusión al impulso re- cibido por este movimiento en los años treinta por parte

de La Barraca. El teatro universitario dirigido con en tusiasmo por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, - fue un núcleo fecundo de convergencia interdisciplinar puesto al servicio de la expresión teatral. La Barraca, además de los escritores citados contó con la colabora ción de pintores como Ponce de León, Ramón Goya, Norah Borges, Santiago Ontañón, Benjamin Palencia y José Ca- ballero, escultores como Alberto, arquitectos como Fer nando Chueca y Luis Felipe Vivanco, tramoyistas y fotó- grafos como Gonzalo Menéndez Pidal y Arturo Ruiz Casti- llo y músicos como Benedito.

Entre los artistas que colaboraron con ella se hallan algunos de los pintores que en los años ante riores a la guerra civil estaban inmensos en la plásti ca surrealista por lo que muchos de los decorados y fi gurines realizados para los distintos montajes de nues- tro teatro clásico son deudores de los principios esté ticos que rigen este movimiento.

Dentro de esta escenografía surrealista cabe destacar las diseñadas por Benjamin Palencia para "La vida es sueño" en 1932; "El burlador de Sevilla" de 1932 y "El Caballero de Olmedo" 1935, a cargo de José Caba- llero y "Fuenteovejuna" 1932 y la Romería de los Cornu dos" del escultor Alberto.<sup>(58)</sup> Aunque no los conocemos, cabe pensar que las dos escenografías de Alfonso Ponce de León realizadas para "La guarda cuidadosa" de Cervantes en 1932 y "El burlador de Sevilla", esta última en co- laboración con José Caballero debían corresponder a -

idénticos presupuestos estéticos. Gracias a La Barraca el surrealismo supera los estrechos márgenes de las exposiciones minoritarias para irrumpir en las plazas de los pueblos contribuyendo a potenciar la atmósfera mágica de la farsa.

#### REDUCTOS VANGUARDISTAS

En el mundillo intelectual y artístico de Madrid de los años veinte y treinta proliferaron las tertulias. Además de la archiconocida de Pompo desde la que pontificaba Ramón Gómez de la Serna, los artistas, literatos, críticos y gentes interesadas en los avatares artísticos instalaron sus cuarteles en distintos puntos de la geografía madrileña. Antonina Rodrigo<sup>(59)</sup> alude a la tertulia de los "ultraistas" localizada en el café del Prado que abría sus puertas en frente del Ateneo a la que asistían los colaboradores de la revista "Ultra" y a la de los "alfareros", lugar de reunión de los colaboradores madrileños de "Alfar" que tenía su sede en un café de la glorieta de Atocha.

A finales de los años veinte y sobre todo comienzos de los treinta los lugares más frecuentados por los surrealistas fueron la Cervecería de Correos, punto de encuentro de Lorca, Caballero, Neruda, Maruja Mallo y la gente de la Residencia, La ballena alegre situada en los sótanos del Café León y la Granja Henar, esta última localizada en la calle de Alcalá, fue lugar de

paso de gentes muy diversas y sitio obligado para todo aquel que quisiera tomar el pulso a la ciudad. A la Granja Henar asistían con asiduidad, el periodista Miguel Pérez Ferrero, los pintores Ponce de León y Enrique Climent, Santiago Ontañón, Santamarina, Ramón Escohotado, etc... Los enfrentamientos ideológicos que se fueron acentuando durante los años de República terminaron por dividir a los intelectuales en dos grupos definidos, - falangistas por un lado y comunistas por otro, poniendo punto final a la camaradería imperante hasta entonces.

Visto el desprecio olímpico de los certámenes oficiales por todo lo que oliera a renovación, el arte de vanguardia tuvo que buscar cobijo en otro tipo de locales. Tres son los centros que abrieron sus puertas a los jóvenes pintores comprometidos en las nuevas formulaciones plásticas: El Salón de Independientes, La Sala de Exposiciones del Ateneo y el Centro de Exposición e Información de la Construcción.

El primero estuvo organizado por el Heraldo de Madrid, celebrando su primera convocatoria en 1929, en el centro de Marqués de Cubas nº 5, En su segunda edición, en 1930, reunió obras de: Climent, Ponce de León, Francisco Mateos, Pelegrín, Ontañón, Rodríguez Luna, Isaias Díaz, Navarro Ramón, Puyol, Servando del Pilar y López Obrero. La Sala de Exposiciones que el Ateneo poseía en la calle de Santa Catalina y que todavía pervive, tiene un brillante historial puesto que ya antes



de 1932 habia acogido obras de Alberto, Benjamín Palencia, Ramón Acín, Moreno Villa, Rodríguez Luna, Isaias Diaz y un largo etc.. Y por último y más tardío estaba el Centro de Exposición e Información de la Construcción que los arquitectos tenían abierto en el nº 32 de la Carrera de San Jerónimo, donde hoy se levanta el Banco Exterior de España. En él, además de las muestras promovidas por ADLAN expusieron el pintor canario Juan Ismael, Moreno Villa y Ponce de León en 1935 y Alberto en 1936.

#### ADLAN EN MADRID

Siguiendo el ejemplo catalán, a fines de 1935 se formaron en distintas provincias españolas grupos filiales de ADLAN. Los impulsores en Madrid de los Amigos del Arte Nuevo fueron: Guillermo de Torre, Luis Blanco Soler, Gustavo Pittaluga, José Moreno Villa, Norah Borges y Angel Ferrant. Su primera manifestación pública tuvo lugar con motivo de la Exposición Picasso.

Una carta de Guillermo de Torre, dirigida a Eduardo Westerlahl y fechada el 12 de Enero de 1936, da cuenta de los preparativos del acontecimiento. "Todo lo referente a ADLAN marcha bien y con ritmo muy seguro, Ferrant lo ha tomado con el calor que yo esperaba y ninguno de los demás regateamos nuestros esfuerzos y atención. Se está confeccionando un cartel mural de la exposición que resultará muy bien, sobre la base de la

la reproducción fotográfica de la cabeza de Picasso. Con el Centro de la Construcción (lugar en el que se celebrará la exposición) nos entendemos perfectamente. Sabemos ya la fecha de la exposición Picasso. Será en Madrid, del 10 al 28 de Febrero. Uno de estos días se inaugura en Barcelona. Resulta aún más importante de lo que habíamos pensado. Suma un total de 25 cuadros. Aunque hay muchos gastos rebasaremos sobradamente las dos mil pesetas con los ingresos de entradas. Durante la exposición se darán unas cuantas conferencias: Ramón Corpus Barga, Moreno Villa, Jarnés, yo... Un concierto dirigido por Pittaluga. Se hace un catálogo ilustrado de la exposición para la venta".<sup>(60)</sup> El catálogo llevaba un estudio firmado por Guillermo de Torre y entre los cuadros expuestos figuraron "Ma. Jolie" de 1913 y "Los Tres Músicos" de 1921.

En Madrid ADLAN no tuvo una actuación tan eficaz de apoyo al surrealismo como la realizada en Barcelona, con las muestras colectivas de Los Logicofo**b**istas y de los tres escultores de la galeria Catala**n**ia. Pero si cabe destacar que las tres exposiciones organizadas por ellos, (al margen de la de Picasso que fue trasladada desde Barcelona) fueron de artistas relacionados con el surrealismo, la de Antonio Garcia Lamolla, celebrada en Diciembre de 1935, la de Maruja Mañlo, en Mayo-Junio de 1936 y por último la de Mariano Rodriguez Orgaz, en Junio de este mismo año.

No es de extrañar la atención prestada por

ADLAN a la plástica surrealista (aunque como quedó claro en el capítulo dedicado a Cataluña, no fuera un interés exclusivo) si pensamos que en el apartado nº 2 del manifiesto fundacional del grupo se decía: "ADLAN le interesa... si acoge con respeto (seleccionándolo con pasión) todo esfuerzo hacia lo desconocido". En consecuencia - sus miembros debían valorar el salto en el vacío, la - búsqueda de una realidad al margen de la usual reivindicada por los surrealistas.

Al contrario que Barcelona, Madrid no disfrutó de muestras de artistas pertenecientes al surrealismo europeo hasta fechas muy tardías. La labor de difusión de este movimiento que venía realizando ADLAN en Cataluña desde 1932, en Madrid no existió al formarse - el grupo correspondiente casi con cuatro años de retraso.

En efecto, tan solo cabe reseñar en este aspecto la Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst, celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno, en Marzo-Abril de 1936. Muestra en la que se exhibió la serie de collages agrupados bajo el título de - "Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux" realizados en 1934, Madrid entablaba con ella sus retrasadas relaciones con las formulaciones del arte contemporáneo, cuando cualquier capital europea que se respetase tenía atrás de sí un largo historial en este tipo de manifestaciones.

#### COROLARIO

A modo de conclusiones veamos las notas características que singularizan al núcleo madrileño.

Aunque las referencias escritas del surrealismo son muy tempranas, como ya hemos visto, hay que esperar a finales de los años veinte para que se empiece a exponer obra surrealista en Madrid. De hecho uno de los artistas que más pronto realiza una plástica en consonancia con esta tendencia, es Federico García Lorca, cuyos primeros dibujos automáticos datan de 1927 y en ello sin duda influyó la estrecha relación mantenida con Salvador Dalí y el grupo catalán. Fue a comienzos de los años treinta cuando se perfiló la existencia de una corriente surrealista en la pintura madrileña, aunque hechos como la creación del grupo Constructivo, revelan la fluctuación de los artistas y la poca cohesión alcanzada.

Sin ningún género de dudas en el ambiente madrileño de vanguardia predominan los poetas, mientras que en el campo plástico se echa en falta la existencia de una personalidad de acusado carácter, que juegue un papel semejante al desempeñado por Dalí en Cataluña, - ahora bien esto tuvo la ventaja de propiciar una manifestación más personal e independiente por parte de los pintores. Para la mayoría de estos el surrealismo fue tan solo, la opción estética, y en algún caso vital, de un período determinado de su existencia.

En las páginas anteriores se ha hecho minuciosa referencia de la difusión de los postulados surrealistas realizado a través de revistas, conferencias, libros, etc.. por lo que "el desconocimiento del surrealismo que han aducido la mayoría de los pintores para rehuir su vinculación a este movimiento no responde a la realidad. Ahora bien si a nivel literario e ideológico no se puede aceptar esa ignorancia, es verdad, que en pintura la difusión de obras fue mucho más reducida, faltando tanto las muestras de surrealistas europeos como la organización de exposiciones colectivas que reunieran a nuestros pintores.

Otro de los tópicos que de ser rechazado es el del aislamiento de Madrid con respecto al núcleo parisino. Las relaciones no fueron quizás tan fluidas como las catalanas, pero en ningún caso despreciables. Benjamin Palencia se trasladó a París en 1926, Maruja Mallo en 1932, Ponce de León en 1930 y Alfonso Olivares prácticamente residía en la capital francesa desde 1923, es decir que muchos de ellos fueron testigos de la eclosión surrealista, lo que no fue obstáculo para que a su regreso mantuvieran una línea operativa independiente y peculiar.

El surrealismo rural, al que derivaron algunos de nuestros pintores, es una opción realizada tras el conocimiento de las formulaciones planteadas por el grupo de artistas relacionados con Breton. Dicha opción recogía la reivindicación que del páramo castellano ve-

nía haciendo, desde 1927, la primera y verdadera Escuela de vallecas, formada inicialmente por Benjamín Palencia y el escultor Alberto. Parece que fue este último el inspirador de un nuevo concepto del paisaje, el impulsor de una nueva sensibilidad ante los elementos atmosféricos, el agua, el viento, el erial, el surco y el rastrojo, y que además de Palencia, fué asimilado por otros pintores como Maruja Mallo y Rodríguez Luna.

Esta línea de redescubrimiento de nuestra paisaje, que se inicia con la generación del 98 y Azorín alcanzando una de sus manifestaciones más intensas en los escuetos paisajes de Cristóbal Ruiz realiza a finales de los años veinte, aflora en manifestaciones muy variadas. En efecto, el mismo sentimiento hacia la España inhóspita que veremos latir en algunos de nuestros pintores surrealistas es el que induce a Luis Buñuel a rodar en 1933, en colaboración con el poeta francés Pierre Unik, el tremendo documental "Las Hurdes" tierra sin pan" tras la experiencia de "Un perro andaluz" y "La Edad de Oro".

El surrealismo telúrico y bronco, de obras realizadas con abundante materia, en sobria gama de tierras (que en Maruja Mallo se ensombrece más aún) y con formas alusivas al mundo vegetal y mineral, es una de las formulaciones más originales de nuestra pintura surreal. Alberto, Maruja Mallo, Rodríguez Luna y Palencia, dentro de cauces estrictamente nacionales, abandonan la exploración de sugerencias personales para alumbrar un tras-mundo que adquiere resonancias de un subconsciente colectivo.

En Madrid, el surrealismo no contó nunca con una estructura, un sustrato ideológico, unos órganos de difusión, ni con unos críticos que lo encabezaron. No existió en este núcleo conciencia de grupo, ni actuación conjunta, sustentándose a nivel expositivo en la acción individual. Ahora bien como dice Moreno Galván: "El surrealismo, en aquellos años, no era solamente una actitud que reclamaba adhesiones o repulsas absolutas; era fundamentalmente, "un estado de espíritu" cuyas impregnaciones calaban muy hondo en el sentido poético. Y suponía además, una actitud de enfrentamiento con lo establecido, no solo en el terreno literario o artístico sino en el propio terreno vital, buscando una mayor libertad de expresión y de comportamiento<sup>(61)</sup> y eso como se deduce de lo expuesto en páginas anteriores existió a raudales.

MARUJA MALLO (1909)

Nació en Vivero, en la provincia de Lugo, en el seno de una familia de la que surgiría otro artista, su hermano el escultor Cristino Mallo.<sup>(62)</sup>

Muy joven se traslada a Madrid, ingresando en la Academia de San Fernando, en donde entabla gran amistad con un condiscípulo suyo, Salvador Dalí. Después a través de él conocería a Federico García Lorca, a Luis Buñuel y a todo el grupo de la Residencia de Estudiantes. En 1926 termina sus estudios, realizando un año más tarde un viaje a Canarias. Las islas le producen un gran impacto por su colonismo abigarrado, pero será Madrid, a donde regresa, el proveedor de mil sugerencias.

Maruja Mallo se integra en el grupo de jóvenes artistas decididos a cambiar la fisonomía apolillada del panorama artístico madrileño, convirtiéndose en un miembro destacado de la vanguardia de la capital. Son los años en que escandalizaba a la gente con su osadía de ir sin sombrero, y sorprendía por su independencia y libertad.

Después serán Ramón Gómez de la Serna, Giménez Caballero, Alberto, Palencia, Miguel Hernández, Moreno Vila, Neruda, Alberti, es decir, todos los poetas o artistas que tenían algo nuevo que aportar, los que entretejieron el mundo de relaciones de la joven pintora.

Su presentación al público la hizo de la mano



de José Ortega y Gasset, quien después de haber visto sus obras le organizó su primera exposición en la sede de La Revista de Occidente. Fue la única vez que esta revista patrocinó una exposición. La exhibición tuvo lugar en 1928, cuando Maruja Mallo no había cumplido todavía los veinte años, alcanzando un gran éxito. En esta ocasión expuso diez lienzos entre los que sobresalían los dedicados a las verbenas y treinta estampas.

A partir de este momento comienza a colaborar con sus ilustraciones en diferentes revistas.<sup>(63)</sup> Se le encargan las viñetas de La Revista de Occidente, realizando para este fin una serie de dibujos coloreados con temática relacionada con los frutos, los trabajos y los días y juegos infantiles (el columpio, el pincho, el diábolo, la gallina ciega), que aparecen desde el nº XCVII, correspondiente a Julio de 1931, hasta el nº CX, de Julio de 1932. Diseña también la portada del libro de Ernesto Giménez Caballero "Yo inspector de al cantarillas" y las viñetas para el "Almanaque literario 1935", de Guillermo de Torre, al tiempo que sus cuadros y estampas se ven reproducidos en casi todas las publicaciones de vanguardia, que proliferaron en España en aquellos años: Mediodía, DDooss, Noreste, Parábola, Vesso y Prosa etc...

Carlos Morla, que en su libro dedicado a Federico García Lorca da abundantes noticias del Madrid de los años treinta, alude también a la colaboración de Maruja Mallo en el drama de Alberti "Santa Casilda" para el que realizó los decorados en 1930<sup>(64)</sup>. No fue és

ta su única incursión en el campo de la escenografía, diseñando también los decorados para una obra de Ignacio Sánchez Mejías.<sup>(65)</sup>

Junto a Miguel Hernández descubre Castilla la Nueva, a través de numerosas excursiones. Otras veces los periplos son más cortos reduciéndose a largos paseos por las afueras de Madrid. Estas escapadas proporcionarán a Maruja Mallo un concepto del entorno rural radicalmente distinto, que repercutirá en su obra. La alegría de las verbenas populares del viejo Madrid, dejarán paso a una visión inhóspita de la tierra, inmisericorde para el ser humano en la que triunfa el cardo, el rastrojo y el esqueleto calcinado.

En 1932 pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios llega a París, en donde entra en relación con los surrealistas. André Breton entusiasmado con su obra le compra "Espantapajaros" (lám. 76) mientras que Eluard por falta de medios económicos tuvo que renunciar a "Grajo y excrementos", lienzo que atrajo poderosamente su atención cuando junto con Breton fue a visitar a Maruja Mallo en su hotel. Durante el año pasado en la capital francesa mantuvo contacto con el grupo surrealista, conoció a Miró, Peret, Aragón, Hans, Arp y Magritte, frecuentando de vez en cuando el café de la place Blanche, que servía de lugar de encuentro a los poetas y pintores de este movimiento.

Maruja Mallo obtiene éxito también en París - disputándose varias galerías sus cuadros, exponiendo -

finalmente en la Galería Pierre Loeb, 16 obras de la se  
rie denominada "Cloacas y Campanarios". Incluso el mar  
chante Paul Rosenberg quiso firmarle un contrato en -  
exclusiva pero una vez agotado el año de la beca, regre  
só a Madrid.

A partir de entonces su actividad se diversi-  
fica, sin abandonar la pintura, ejerce como profesora  
de dibujo, primero en Arévalo y después en la Escuela  
de Cerámica de Madrid, impartiendo docencia también  
en un instituto de enseñanza media y en la Residencia  
de Estudiantes, al tiempo que participa en una serie -  
de importantes exposiciones. Ya en 1930 había sido uno  
de los artistas seleccionados, junto con Climent, More  
no Villa, Angeles Santos, etc.. para la Exposición de  
Arte Español organizada por el Carnegie Institute de  
Pittsburgh, California. En 1932 participó con tres obras  
en la exposición organizada por la Asociación de Artis  
tas Ibéricos en Copenhague y Berlín. En 1933 expuso con  
el grupo de Arte Constructivo, impulsado por Joaquín  
Torres-García en el Salón de Otoño, participando en -  
1935 en la "Exposición de Arte Contemporáneo Español"  
celebrada en el Jeu de Pome, museo que le compra una-  
de sus verbenas.

En 1936 bajo el patrocinio de ADLAN, realiza  
su tercera exposición individual en los locales del Cen  
tro de la Construcción, en la Carrera de San Jerónimo,  
enviando en dicho año dos obras a la Exposición Logico  
fobista celebrada en Barcelona: "La huella" y "Ranas

y Excrementos" que figuraron con el número 27, 28 del catálogo. En junio de ese mismo año, 1936, tenía lugar en Londres la magna exposición del surrealismo internacional. Bajo la iniciativa de Roland Penrose se reunieron en los locales de las New Burlington Galleries gran número de objetos, cuadros, dibujos y collages. En total sesenta expositores de catorce países.<sup>(66)</sup> Maruja Mallo fue junto con Angel Planells la única artista española presente, no directamente relacionada con el grupo francés.

La guerra del 36 vino a interrumpir el proyecto en el que estaba trabajando con Halffter, un espectáculo denominado "Clavileño" Basado en Cervantes, que iba a ser estrenado en el Auditorio de la Residencia de Estudiantes y para el que Maruja Mallo había hecho decorados y figurines. En un artículo titulado "Escenografía", publicado en Gaceta de Arte<sup>(67)</sup> la pintora explicaba su concepto del espacio escénico y las soluciones aportadas. Maruja Mallo dió preferencia en esta obra a los materiales naturales, utilizando paja, madera, serrín, corcho y esparto.

Con motivo de la guerra Maruja Mallo se trasladó desde Lisboa a América estableciendo su residencia en Buenos Aires en 1937, inaugurando así otro periodo de actividad, en el que la pintura alternó con conferencias y decoraciones murales.

En Buenos Aires tiene lugar el reencuentro con

Ramón Gómez de la Serna, uno de los personajes que más le alentaron en sus comienzos y que escribió un extenso texto para la monografía publicada en 1942 por la editorial Losada. Esta obra incluía además 49 reproducciones de trabajos suyos así como el texto de una conferencia de Maruja Mallo, titulado "Lo popular en la plástica española a través de mi obra".

En estos años pinta retratos, da una serie de conferencias, una de ellas en la Universidad de Santiago de Chile y hace la escenografía y figurines de "Cantata en la tumba de Federico García Lorca", el poema escénico de Alfonso Reyes, estrenado en Buenos Aires.

A partir de 1948 se reanudan los contactos con España, al ser invitada a participar en la Exposición de Arte Contemporáneo Español, celebrada en Buenos Aires. En ese mismo año la librería Clan de Madrid, dirigida por Tomás Seral y Casas publica sus "Arquitecturas" con un prólogo de Cassou, acompañado de 17 dibujos suyos. En 1951 se reclama para la Bienal de Madrid y en 1955 Lafuente Ferrari la incluye entre los 12 pintores a los que estudia en "Arte de Hoy" instalándose de nuevo en España definitivamente en 1965.

La obra de Maruja Mallo es de una gran variedad, reflejo de intereses y estados anímicos muy distintos y que se manifiestan de forma evidente en las tres exposiciones individuales realizadas con anterioridad a 1936.

En la exposición organizada por la Revista de Occidente en 1928 Maruja Mallo presentó la serie "Ferias Populares" más conocida como Verbenas, compuesta por - cuatro grandes lienzos de abigarradas escenas y brillante colorido, en las que se plasma el ambiente festivo de Madrid. Las distintas clases sociales están representadas en ellas junto a los tíos-vivos, el carrusel la noria, los puestos de feria, los molinillos de viento, los espantasuegras, los gigantes y adornos multicolores, propios de toda concentración callejera.

Las cuatro escenas sorprenden por su abigarramiento y gran dinamismo. Su temática es popular y su finalidad satírica, pero su sentido plástico es de una rabiosa novedad, no sólo por la rotundidad de los volúmenes, o la intensidad descarada con la que está tratado el color, sino también por su libertad compositiva y por su sentido de instantánea, alejado de todo encuadre tradicional. Federico García Lorca refiriéndose a ellos dijo: "Estos cuadros son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, con más gracia, con más ternura y con más sensualidad." (68)

El grueso numérico de esta exposición lo constituían las estampas, treinta dibujos (a lápiz, carbón y lapices de colores), realizados entre 1927 y 1928 y en los que Maruja Mallo partiendo de los presupuestos existentes en las obras anteriores avanza hacia un concepto de la pintura cada vez más innovador. Su autora en una conferencia pronunciada años más tarde en Montevideo ("Lo popular en la plástica española a través de

mi obra, 1928-1936")<sup>(69)</sup> dividía las estampas por razón de su tema en los siguientes apartados:

-Estampas populares, las que de algún modo enlazan con las ferias y fiestas populares, anteriormente citados y en las que se representan, toreros y manolas junto a reyes de la baraja y elementos cotidianos vistos desde una perspectiva burlesca.

-Estampas deportivas, que son una prolongación de los cuadros del mismo tema también expuestos en esta ocasión y que participan de ese nuevo ideal juvenil, de plenitud física, en contacto con la naturaleza y ante de los deportes.

-Estampas de máquinas y maniquies, en las que se evoca un cierto tipo de vida anterior, sátira de la pervivencia de formas anacrónicas que se resisten a desaparecer, damas y caballeros, casi siempre vestidos de etiqueta, comparten su triste existencia, con pelucas inexpressivos maniquies, piernas y brazos de cera, sopor<sup>tes</sup> de las últimas novedades en guantes y medias que se ofrecen en los escaparates. A estas corresponden las láminas 67, 68 y 69.

-Y por último las estampas cinemáticas, que recogen el palpar, las sensaciones visuales y la simultaneidad de percepciones que caracterizan al dinamismo callejero. Ahora bien estas estampas cinemáticas, a las que la pintura incorpora los mitos de su generación, el

-el culto a la máquina, a la velocidad y al rascacielo, corresponden más a una visión intelectualizada de la ciudad industrial que las sugerencias que le podía proporcionar el Madrid de aquellos años. (láms. 71, 72 y 73).

Quiroga Plá en la revista Mediodía<sup>(70)</sup> ya apuntaba la procedencia de algunos recursos, como la sobreimpresión utilizados por Maruja Mallo, en este último tipo de estampa: el cine, poniendo en relación las estampas cinematográficas con películas como "La locura del charleston", "Aventura en el metro" o "Varieté" de gran impacto en su momento.

Pese a esta clasificación de las estampas, en todas ellas hallamos una serie de rasgos comunes que terminan por conferirles una atmósfera peculiar y única. Son escenas atiborradas de objetos diversos, a distinta escala, pero con perfecta coherencia plástica en el espacio de tres dimensiones, en las que se pierde la visión única al incorporar figuras cabeza abajo, incorporando letras y números como meros valores gráficos.

Las estampas de Maruja Mallo son el resultado de procesos mentales no dirigidos en los que a través de síntesis y abstracciones el recuerdo fija los distintos aspectos de la realidad que bombardea nuestros sentidos. En este proceso de asimilación del entorno circundante los objetos se imponen por su corporeidad. Son obras que podemos considerar ya como surrealistas,



por la distorsión de la "realidad", la descontextualización de los objetos y la ambivalencia reinante y en definitiva por esa dimensión subconsciente que los objetos adquieren.

Críticos como Gasch<sup>(71)</sup> y Antonio Espina<sup>(72)</sup> ya pusieron de relieve en su momento su carácter surrealista, aunque éste aparezca ligado a un canto de la sociedad urbana y de la vida moderna propio de nuestra -- vanguardia artística, pero que el grupo surrealista francés ya había abandonado.

Muchos de los elementos usuales de la plástica surrealista se hallan representados en las estampas, -- destacándose entre ellos por su reiteración el maniquí, bien sea completo o desmembrado. (Creo que este es el verdadero sentido de los brazos y las piernas, y no el de miembros ortopédicos como algunas veces han sido considerados). Aunque existe en la historia del arte una larga tradición de figuras geométricas y robots, como los pintados por Durero, Cambiaso o Bracelli, el maniquí se ha convertido desde Giorgio de Chirico en un elemento de gran capacidad sugeridora. Breton en el primer manifiesto del surrealismo explica que esto es debido a que: "lo maravilloso no es siempre igual en todas las épocas: lo maravilloso participa oscuramente de -- cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: esto son las ruinas románticas el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto

tiempo". (73)

La pintora juega con el poder de evocación de la condición humana que los maniquies poseen, provocando la manifestación del absurdo al darse cuenta el espectador que los atributos emocionales que le está adjudicando no les corresponden por ser tan solo muñecos. La confusión entre las cualidades físicas de los objetos y los productos de la imaginación es una vía más en el proceso de desrealización del mundo al que aspiran los surrealistas. Lo real y lo imaginario rompen sus límites para dar paso a una realidad diferente, la surreality en la que nada se halla sujeto a la lógica.

Los ojos, otro de los "leitmotiv" del surrealismo con todo el simbolismo de miedo a la castración, al que ya hemos aludido anteriormente, es el tema de la estampa representada en la lám. 70 que lleva por título "Los ojos de Buñuel sobre la mesa, custodiados por Rafael Alberti, José Bergamin, Federico García Lorca, la Virgen del Pilar y Pablo Neruda".

Su segunda exposición, la celebrada en la galería Pierre Loeb de París en 1932, nos muestra una Maruja Mallo distinta. Es el reverso de la alegría, del dinamismo y en cierto modo confianza en el progreso que proporciona la industrialización, que acabamos de ver.

La serie de 16 cuadros que lleva por título genérico "Cloacas y campanarios" es la visión pesimista

de un desengañado volcado en captar el lado amargo de la existencia. El ser humano no aparece en estas telas, estando representado tan solo por sus tristes despojos, esqueletos o espantapájaros. La serie es la representación plástica de los suburbios y de las afueras de Madrid que Maruja Mallo describe de esta manera: "Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitados por los vegetales más ásperos y explotada por los animales más agresivos." (74)

Grandes espacios desolados, barridos por un viento inmisericorde agitan espantapájaros y fósiles, rastros y cardos en una danza macabra (lám. 76)

Estos cuadros de Maruja Mallo son el buceo más desesperanzado en la esencia del hombre y en el ser de las cosas que se haya hecho en nuestra pintura, en la línea tremendista de un Valdes Leal, de un Goya y de un Solana. Partiendo de vivencias propias, (grajos y excrementos) surge de la impresión producida por la visión de un pájaro, caído en el suelo electrocutado por un cable de alta tensión), la pintora alumbra un mundo de pesadilla. El proceso mental fué denominado por ser Alberti con acierto "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo". (75)

La técnica se adecua también al nuevo estilo, imponiéndose la gama de los pardos y grises, tonos opacos y sucios aplicados con una mayor textura, que aumenta la aspereza general de la obra.

Maruja Mallo no es el único artista de este momento que se interesa por el entorno mísero de Madrid. Miguel Hernández primero y después Alberto y Benjamin Palencia desde primitiva escuela de Vallecas se adentraron por este terreno. La pintora mantuvo contactos con los componentes de la citada escuela, asimilando algunos de sus postulados, pero más que con ellos esta serie de obras guarda relación con la literatura de Gutierrez Solana. Algunos fragmentos de su libro sobre Castilla como la descripción de carroñas y esqueletos de animales en el cementerio de Colmenar Viejo<sup>(76)</sup>, tienen su correspondencia plástica en la serie "Cloacas y Campanarios".

Maruja Mallo tras esta etapa, elogiada por André Breton en uno de esos giros radicales en los que se articula su obra, dirige sus pasos hacia otros derroteros: En la exposición de 1936, patrocinada por ADLAN, en los locales del Centro de Exposición e Información de la Construcción, de la Carrera de San Jerónimo, abierta del 16 de Mayo al 5 de Junio, Maruja Mallo presentó al público, además de "Sorpresa del Trigo", doce óleos del pequeño formato, agrupados bajo el nombre de "Arquitecturas, minerales y vegetales". Son cuadros trabajados a espátula, en los que la textura juega un gran papel y en los que de forma esquematizada se representan piedras y frutos. Algunos de ellos, como la arquitectura

vegetal de la lám. 77 muestran cierta relación con las formas orgánicas tan abundantemente utilizadas en la plástica surrealista.

A este mismo período corresponden también los 16 dibujos de "Construcciones rurales", realizados entre 1933 y 1935, que serían publicados en 1949 por la librería Clan. En ellos late un acercamiento distinto a la naturaleza, en virtud del cual los graneros, pozos, hornos, molinos, bodegas, establos y cuadras quedan reducidos a su esqueleto.

Algunos de estos dibujos, como "Arquitectura Vegetal" (lám. 77) con soluciones formales cercanas a las de Benjamín Palencia, y sobre todo "Naturaleza humanizada" (lám. 79) son manifestación de un concepto plástico surrealista. Maruja Mallo, juega en este último con el significado de las formas, creando equívocos al manejar los distintos elementos que componen el armazón de las naves industriales, de manera que estas parezcan extraños animales. Una vez más la ambivalencia aflora.

La obra posterior de Maruja Mallo se desenvuelve por otros derroteros, en los que la geometría domina sus preocupaciones.

A su llegada a Buenos Aires, continua la línea iniciada en "Sorpresa del Trio" y en sus trabajos de cerámica con obras como "Canto de espigas" y "Mensaje del Mar".

Maruja Mallo nunca se ha proclamado surrealis  
ta, habiendo dicho de los miembros de esta tendencia:  
"Los surrealistas, movimiento más literario que plástico,  
son los últimos sobresaltos de una época de agonía". (77)  
Ahora bien, si tan solo una parte de su obra, a má enten  
der la más interesante, conecta con el surrealismo, este  
impregna sin ningún género de dudas toda su actitud vi-  
tal. El desprecio por los convencionalismos, la libertad  
que la ha caracterizado, el desenfado de actos como la  
entrada apoteósica de Maruja Mallo montada en bicicleta  
en una misa dominical de Arévalo, así como su labia sal  
picada de alusiones científicas tan cercana a Dalí, hun  
den sus raíces en lo más hondo de este movimiento.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1899-1936)

Si en ciertas ocasiones a lo largo de este trabajo, hemos tenido que aludir a la actividad literaria de algunos de nuestros pintores, el proceso se invierte en esta ocasión al enfrentarnos a las realizaciones plásticas de un extraordinario dramaturgo y poeta, Federico García Lorca.

Mientras que la inclinación por la música y la literatura se despistaron en fecha temprana, el interés por el dibujo fue más tardío en la polifacética actividad de García Lorca. Incluso sus dificultades con la caligrafía (asignatura en la que fue suspendido seis veces, y que entonces era obligatoria en el bachillerato), no le auguraban ningún éxito en cualquier tipo de actividad que requiriera cierta habilidad manual.

Seguramente sus primeros contactos con el dibujo estuvieron relacionados con la puesta en escena de sus obras teatrales. En 1923, con ocasión de la fiesta de los Reyes Magos Lorca escenificó en su casa, con los títeres de Cachiporra, "La niña que riega la Albahaca y el Príncipe preguntón", encargándose él mismo de los decorados. Más adelante diseñó los figurines para "La zapatera prodigiosa" y "La cueva de Salamanca" de Cervantes, montadas por La Barraca en 1932, y cuando se estrenó en Barcelona "Mariana Pineda" con decorados hechos por Dalí, el pintor catalán partió de unos dibujos rudimentarios realizados por Lorca, en los que el autor precisaba su concepto de las distintas escenas.

Federico García Lorca poseía una visión plástica de su teatro, concebía, en primer lugar, visualmente las escenas y después las escribía, como lo demuestra una carta, de septiembre del 1923, enviada a Melchor Fernández Almagro, en la que participa a su amigo el deseo de hacer un drama sobre la figura de Mariana Pineda. Antes de coger la pluma, ya describe de forma precisa a la heroína femenina, así como distintas ambientaciones de la obra.<sup>(78)</sup> Todo el teatro de Lorca, está acotado - por el "pintor", jugando en él un gran papel el color, que es incorporado en numerosas ocasiones como recurso dramático, por ejemplo la bicromía blanco y negro sobre la que descansa "La Casa de Bernarda Alba".

El color es también elemento de primer orden en su producción poética. Ya ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones el valor pictórico de la poesía de Lorca, en la que abundan las alusiones a colores, que unas veces sirven para remarcar un objeto (como cuando añade al limón, el amarillo) y otras se vale de él para expresar de forma sutil sensaciones imprecisas o estados de ánimo complejos. Baste recordar a este respecto el popular verso con que se inicia el Romance Sonámbulo: "verde que te quiero verde" repitiéndose después este color a modo de letanía.

Francisco García Lorca, relata en "Federico y su mundo" la afición de su hermano por el dibujo, - que le llevaba a utilizar el mármol de las mesas del café de la Alameda de Granada, en donde, tenían una -



pequeña tertulia, como soporte de imaginarios paisajes y divertidas caricaturas.<sup>(79)</sup> El dibujo llegó a ser con el tiempo para Federico una forma de expresión tan importante como la música, el recitado, o el relato de narraciones fantásticas, es decir una vía más de manifestación de la fuerza poética que rezumaba por todos los poros. Gregorio Prieto, uno de los primeros en valorar los dibujos de Lorca, dice gráficamente que la literatura era para el poeta su compañera oficial mientras que la pintura era su amante secreta.<sup>(80)</sup>

Fué durante su estancia en tierras catalanas, con motivo del montaje de Mariana Pineda, en el teatro Goya de Barcelona, cuando Lorca tuvo la satisfacción de verse considerado como pintor. "Si no fuera - por vosotros los catalanes yo no había seguido dibujando", reconoce agradecido Lorca en una carta.<sup>(81)</sup> En efecto animado por una serie de amigos realizó una exposición de dibujos (su primera exposición). La portada del catálogo rezaba así: "José Dalmau, Salvador Dalí, J.V. Foix, José Carbonell, M.A.Cassanyes, Luis Gongora, R. Sainz de la Maza, Luis Montanya, Rafael Barrados, J. Gutierrez Gili y Sebastian Gasch. Us inviten a visitar l'exposició de dibuixos de Federico Garcia Lorca oberta a les galeries Dalmau del 25 de Juny al 2 de Juliol de 1927".

Los títulos de las 24 obras expuestas eran las siguientes: Claro de Luna, Sueño del Marinero, Vaso de Cristal, Dama en el Balcón, Payaso, Gota de Agua, Ojo de Pez, Escándolo, Santa Teresita del Santí

simo Sacramento, Claro de circo, Naturaleza muerta, Payaso japonés, Leyenda de Jerez, Teorema del Jarro, La mantilla, La musa de Berlín, El viento Este, Teorema de la copa y la mandolina, Merienda, Pecera, Beso en el espejo, Naturaleza muerta y Retrato del Pintor Salvador Dalí.

La exposición tuvo escasa resonancia si exceptuamos los comentarios elogiosos que sus amigos le brindaron. Gasch uno de los que más le animó en su faceta de dibujante comentó así el acontecimiento: "¡Dibujos de Federico García Lorca en las Galerías - Dalmau! ¡Que los burócratas del arte, los miedosos, que los sedentarios pasen de largo!.

¡Que los trascendentes, que los engreídos, que los responsables pasen de largo!

¡Que los temerosos del ridículo, y de las aventuras inéditas, y los gráficos de preocupación - pasen de largo! Los dibujos de García Lorca se dirigen exclusivamente a los puros, a los sencillos, a los que son capaces de sentir sin comprender. A los inefables catadores de la infinita poesía de los objetos pueriles, anti-artísticos y anti-trascentes: desde la tarjeta postal ilustrada hasta el inmenso lirismo del interior de "La loge de la concierge", pasando por toda la intensidad patética del cartelón del bristrot. Poesía plástica inventada por Jean Cocteau. Nada más justo al referirnos a estos dibujos. Productos de la -

de la intuición pura, con la inspiración que guía la mano de su mano. Una mano que se entrega. Una mano que deja hacer, que no opone resistencia, que no sabe, no quiere saber a dónde se le conduce. Poesía, mucha poesía. Plástica pero muy plástica. Equilibrio de líneas dimensión, relación de tonos.

No es una armonía querida, sin embargo. Ya que si la voluntad se mezclara en este juego, este se volvería impuro. Ya que si el entendimiento tuviera acceso a ello, el juego perdería toda su importancia.

Armonía intuitiva, esto es, sencillamente sentido plástico instintivo que se opuso definitivamente a la tentación de la divagación literaria.

Poesía plástica inventada por Jean Cocteau<sup>(82)</sup>.

Unos meses más tarde Dalmau invitaba a Federico García Lorca a participar en la exposición colectiva con la que pensaba inaugurar la temporada siguiente. Su galería, aunque no existe noticia de que efectivamente lo hiciera.<sup>(83)</sup>

Su marcha de Barcelona no puso punto final al nuevo camino emprendido. Al poeta no le afectó el escaso éxito alcanzado en su presentación y siguió trabajando en el campo plástico. La correspondencia a partir de este momento, y especialmente la mantenida con Gasch, en la que vierte sus reflexiones sobre la pintura, es muy ilustrativa de la importancia que Federico concedía a sus dibujos.

En una carta sin fechar, enviada seguramente en otoño de 1927, escribe Federico García Lorca al crítico catalán, sobre sus dibujos: "...Pero sin tortura ni sueño (abomino del arte de los sueños) ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, niño cuando los hago. Y me dá horror la palabra que tengo que usar para llamarlos. Y me dá horror la pintura que llaman directa, que no es sino una angustiosa lucha con las formas en las que el pintor sale siempre vencido y con la obra muerta. En estas abstracciones más veo yo realidad creada que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto de una manera como lapa o la roca. Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción. Es más, yo titularía estos dibujos que recibiras (te los mando certificados), Dibujos humanísimos. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón".<sup>(84)</sup>

Lorca vehemente, impulsivo en todas sus cosas se vuelca también en su faceta de pintor. Quiere hacer una exposición en Madrid<sup>(85)</sup> y sueña con editar sus dibujos, primero en Cataluña y después en las ediciones de la revista granadina "Gallo" con un prólogo de Sebastian Gasch y un epílogo a cargo de Salvador Dalí.<sup>(86)</sup>

Ninguno de estos dos proyectos se cumplieron, pero sus textos en prosa y verso de estos años van a menudo ilustrados con sus dibujos, por los que demuestra una gran preocupación. "Te envío tres dibujos. Dálos a

su tamaño y bien colocados. Los títulos definitivos van al dorso con lapiz rojo... Los dibujos debes cuidarlos para que, al ser reproducidos, las líneas no pierdan emoción, pues lo único que tienen. Deben salir exactos. Recomienda esto mucho a los grabadores." (87)

En 1.927 y 1.928 aparecen reproducidos los dibujos suyos en: L'amic de les Arts ("Arlequin Veneciano y cuatro dibujos más, dos de ellos ilustrando "Nadadora sumergida" y "Suicidio de Alejandría") (88), en el nº 3 de Litoral, un autorretrato en el nº 3 de DDOOSS, la revista que dirigía José María Alfaro en Valladolid y cuatro dibujos en Gallo. En 1928 La Revista de Occidente edita El Romancero Gitano con portada diseñada también por Lorca y en el mismo año, en el nº 52 de La Farsa publica Mariana Pineda con tres dibujos alusivos a la obra.

Unos años más tarde, por segunda y última vez García Lorca volvió a exhibir sus obras públicamente, fue en una exposición colectiva en el Ateneo de Huelva en el verano de 1932. De los participantes en La Exposición de Arte Nuevo, se escribía en el catálogo: "Federico García Lorca, el poeta andaluz poco conocido como dibujante, con la fácil ingenuidad de sus invenciones: José de la Puente, complicadamente infantil, cultivador del absurdo en la forma de sus humorísticos dibujos: Pepe Caballero, de depurada técnica y exquisita sensibilidad, pintor que sin abandonar una única dirección fundamental ha sido capaz de múltiples cambios;

Carlos F. Valdemoro, que ha llegado a tal exactitud en la forma y en la visión que penetra muy adentro en la esfera de nuestro tema: Pablo (Porrás) el de mayor quietud rectilineidad de la forma, con sus colores fríos, bruñidos, con el encanto de su construcción estereométrica".<sup>(89)</sup>

El poeta granadino expuso ocho obras: "La luna de los seminaristas", Asesinato en Nueva York, Bailarina Española, Deseos de las ciudades muertas, San - Cristóbal, Orfeo, Muerte de Santa Rodegunda y Parque. El prestigio de Lorca como dramaturgo y poeta hizo que sus obras se tasaran en 500 ptas, mientras que las del resto de los expositores oscilaban entre las 25 y 150 ptas.

La exposición inaugurada el 26 de Junio provocó tal escándalo que la Junta de Gobierno del Ateneo onubense se vió obligada a cerrarla inmediatamente.

Su afición a la pintura hizo que Lorca mantuviera siempre estrecha relación con los pintores. En sus años de juventud granadinos con Manuel Angeles Ortiz e Ismael de la Serna, miembros de la tertulia de El Rinconcillo hasta que se marcharon a París, y después durante su estancia en la Residencia de Estudiantes (de 1919 a 1928) entabló una gran amistad con Gregorio Prieto, Caballero, Moreno Villa (también poeta y pintor) y sobre todo con Salvador Dalí, cuya confraternidad cristalizó en la "Oda a Salvador Dalí", publicada en Abril de 1926 en la Revista de Occidente y en una serie de retratos de Lorca por Dalí y Dalí por Lorca.

Hacia el mes de Abril de 1928 las posturas radicalizadas de Dalí, cada vez más cerca del surrealismo empiezan a reflejarse en la correspondencia mantenida con su amigo del que se irá distanciando paulatinamente hasta que se produjo la ruptura entre ambos artistas, a raíz de la publicación de El Romancero Gitano, que Dalí consideró un ejemplo trasnochado del costumbrismo y popularismo más abyecto.

La atención prestada por Federico García Lorca a las cuestiones artísticas y su conocimiento de los derroteros por los que discurría la pintura de su momento se manifiestan en la conferencia pronunciada el 27 de Octubre de 1928 en el Ateneo de Granada con el título de "Sketch de la pintura moderna".<sup>(90)</sup> El acto, anunciado como "Noche de Gallo", estuvo organizado por la revista granadina del mismo nombre, dirigida por Lorca. El poeta hizo en aquella ocasión un repaso de la evolución de la pintura desde el impresionismo hasta el surrealismo, completando su disertación con una serie de diapositivas, que acenturaron su carácter didáctico. Lorca siempre se mostró dispuesto a colaborar en todo aquello que contribuyera a elevar el ambiente excesivamente tradicional y apagado de Granada.

Los dibujos realizados por Federico García Lorca desde 1923 corresponden a muy diversas motivaciones. Además de los citados figurines y decorados para teatro, sirven para alegrar cartas y postales - (en este caso predominan, limones, frutas, ramas, me-

días lunas y floreros), otras veces sirven de dedicatoria en libros o ilustración de poemas, y por último, - los de mayor entidad por su carácter autónomo, que son los que más nos interesa, sin olvidar muchas de las firmas de Lorca, en las que la grafía de las letras se prolongan en estilizados arabescos.

La mayoría de los dibujos que no nacieron con función subsidiaria, están sin fechar, lo que dificulta en gran manera su ordenación cronológica. Además su número aumenta continuamente al irse publicando de forma paulatina los repartidos en diversas colecciones privadas.<sup>(91)</sup> Estilísticamente son también de una gran variedad pudiéndose establecer en líneas generales dos grandes bloques, los realizados hasta 1928, más infantiles, toscos y de temática popular, como "La Virgen de los 7 dolores", y que vienen a coincidir con el primer momento de la producción literaria del poeta, cuya cima es El Romancero Gitano, y un segundo bloque, desde 1929 hasta su muerte, al que podemos considerar como período surrealista y que sería la transposición plástica de "Poeta en Nueva York".

De todas formas no existe un corte tajante en su producción ya que la obra expuesta en Dalmau, - evidencia las ya diferencias notables entre dibujos - apegados a la figuración como "Dama en el balcón" y - otros como "Teorema de la copa y de la mandolina" o "Merienda" (lám. 80) en los que se descubrieran preocupaciones espaciales más complejas de origen cubista.



Otros dibujos realizados por Lorca en 1927 y 1928, como los que fueron publicados en "L'Amic de les Arts" dan muestra de la libertad alcanzada por la línea, al margen ya de cualquier tipo de sumisión formal a la apariencia externa de los objetos.

García Lorca dibujante, repite los temas, crea un tipo como la mujer de la madroñera, el bandolero o el marinero y realiza a lo largo de los años diferentes versiones. Los lápices de colores y en su última época de forma casi exclusiva la pluma, son los medios utilizados por el, ya que desde pequeño le fue vetado en su casa el óleo por miedo a las manchas.

La obra plástica de Federico García Lorca de muestra la asimilación paulatina por parte de su autor de las formulaciones más avanzadas de la pintura del momento. Lorca no poseyó una gran habilidad manual, ni gran calidad técnica, pero sus dibujos eran infantiles tan solo cuando quería. Sabía crear espacios y manejar sombras con el lápiz. Sus últimos dibujos es tan en relación directa con el surrealismo. La amistad con Buñuel y Dalí, los dos máximos exponentes españoles de esta tendencia, no puede ser olvidada al considerar el acercamiento de Lorca a los postulados de Breton, por los que además demostró un interés tem prano. Lorca solicita en una tarjeta enviada a su her mano Francisco, a la sazón en Burdeos, tras una estancia en París, "Tu impresión de Burdeos, los chicos - surrealistas etc..". Mario Hernández, en el prólogo al

libro "Federico y su mundo", fecha esta postal en 1925.<sup>(92)</sup>

Aunque Federico García Lorca nunca denomina surrealista sus dibujos el método de trabajo, utilizado en alguno de ellos expuesto en una carta a Sebastián -- Gasch, tiene mucho que ver con el automatismo: "Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande. Abandonaba la mano a la tierra -- virgen y la mano junto con mi corazón me traía los elementos milagrosos. Yo los descubría y los anotaba. Volví a lanzar mi mano y así, con muchos elementos, escogía las características del asunto o los más bellos e inexplicables, y componía mi dibujo. Así he compuesto el "Ireso sevillano", la "Sirena", el "San Sebastian" y casi todos los que tienen una crucecita. Hay milagros puros, como "Cleopatra", que tuve verdadero escalofrío cuando salió esa armonía de líneas que "no había pensado, ni soñado, ni querido; ni estaba inspirado, y yo dije: ¡Cleopatra! al verlo, ¡y es verdad!. Luego me lo corroboró mi hermano. Aquellas líneas eran el retrato exacto, la emoción pura, de la reina de Egipto. Unos dibujos salen así, como las metáforas más bellas, y otros buscándolos en el sitio, donde se sabe de seguro que es tán. Es una pesca. Unas veces entra el pez solo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguir. El anzuelo se llama 'realidad'. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el "San Sebastián" y el --

"Pavo Real". He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica nos lleva a 'comprender mejor' la realidad que tienen en el mundo." (93)

La marcha de García Lorca a Nueva York en Junio de 1.929, se ha interpretado generalmente como una huida provocada por una crisis personal, que aunque se puede rastrear en cartas anteriores a esta fecha, se ha bía acentuado con el éxito estrepitoso obtenido a nivel popular por El Romancero Gitano. Este le hizo desconfiar de la vena andalucista y buscar una renovación de contenidos y técnicas. Fruto de este giro radical es "Poeta en Nueva York", libro en el que estalla de forma violenta el surrealismo.

No creo que Lorca se planterá una modificación similar de su plástica, ya que en el conjunto de su labor tenía un sentido distinto, pero si es apreciable en sus dibujos el mismo cambio. Hacia 1929 desaparecen las figuras femeninas de grandes ojos, las damas con madroñeras, las fuentes y los floreros, adquiriendo sus dibujos cotas de gran intensidad, y ciertos matices de tristeza. Frecuentemente aparecen en ellos personajes llorando y manos cortadas de las que brotan gotas de sangre. En otros se introducen letras, números o palabras como: "Ay" y "amor", que los hacen más inquietantes.

En los últimos dibujos de García Lorca abun

dan los símbolos sexuales, como el pez y la boca, imágenes dobles, seres que se desdoblan con el recurso de una careta, pero sobre todo alusiones constantes a la muerte, al reino de las sombras y a lo oculto. El sol está ausente de la obra de Lorca. Quien domina su producción tanto literaria como gráfica es el astro de la noche, la luna que desde el antiguo Egipto, Pitágoras los Orficos, etc.. es considerada como símbolo de la muerte.

Igual que en Oscar Domínguez y Brauner hay en la obra de Lorca premoniciones de su prematura muerte. El pintor canario, años antes de su suicidio había pintado un autorretrato con las venas de la muñeca cortadas y el segundo como ya relatamos en el estudio dedicado a Esteve Francés se había representado tuerto con anterioridad al accidente que lo dejó sin visión en un ojo. Lorca realizó en 1934 una serie de dibujos para ilustrar un libro de Neruda<sup>(94)</sup>, uno de ellos muestra bajo una luna con un ojo dos cabezas cortadas sobre una mesa. (lám. 84). No existe posibilidad de error en su interpretación ya que al pie del dibujo Lorca ha escrito: "Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda autor de este libro de poemas".

Este patético dibujo fue realizado la tarde del Martes 13 de 1934 en la ciudad de Santa María de los Buenos Aires así como todos los demás dibujos".

Los ojos son otra obsesión de Lorca (lám.86)

manifestados por su presencia o ausencia, cuencas vacías de las que salen enredaderas como en "Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio". (lám. 84) son interpretados por Sigmund Freud, igual que los miembros cortados, "Las manos cortadas" (lám.89) como exteriorización del miedo a la castración.

Otro de los elementos peculiares de sus dibujos son las flechas, signos direccionales, sin diana específica, que pueden hacer alusión a la facultad de relación entre los seres humanos. Lorca llama a sus dibujos humanísimos, como antes vimos, "porque todos tienen una flechita que va a dar al corazón". El rostro de la lám. 91 compuesto por flechas es muy interesantem el ojo de la derecha no existe, el de la izquierda se vuelve hacia el interior y toda la cara está a punto de descomponerse. Tiene forma de corazón pero, dentro de la mejor ambivalencia surrealista, también de máscara.

El autorretrato de Lorca en Nueva York (lám 88) es una imagen de la angustia del ser humano en la gran metrópoli, ese "Senegal con máquinas" como denomina a Nueva York, acechado por las fuerzas hostiles representadas en los animales que la corralan.

Muchos han intentado descifrar el significado de los trazos nerviosos de Lorca, Jean Gebser<sup>(95)</sup> los ha considerado como símbolos y ha aplicado la técnica psicoanalítica a su interpretación. El que fuera amigo del poeta incide en el carácter premonitorio de la mayoría

de sus últimos dibujos, poniendo de relieve la premienencia que en estos tiene la zona izquierda sobre la derecha (lám. 82 y 87) que según las teorías de Bachofen se corresponde en sentido ético con lo negativo, la zona oculta y el delito. De forma brillante Gebser establece la relación entre las manos cortadas y la tradición mítica de Aqueron (cuyo nombre significa "el país donde no hay manos" o "el país donde no cuenta el tiempo") haciendo alusión por tanto a un estado fuera de todo - cómputo temporal, es decir, el sueño y la muerte.

Pese a lo sugestivo de toda esta serie de teorías, no hay que olvidar que estos dibujos, como toda la obra surrealista no se deja reducir ni asimilar a algo concreto, ya que las manifestaciones de la interioridad son siempre múltiples y polivalentes.

Federico García Lorca no es un dibujante hábil, ni posee la técnica sorprendente de un José Caballero, pero como ya hemos repetido, ni el dominio de los recursos materiales, ni la belleza formal son baremos adecuados a la plástica surreal. Su obra es el resultado del instinto, del libre vagar de la pluma al son que marcan sus palpitaciones más intensas, por lo que, pese a la pobreza de medios expresivos, Lorca representa al igual que Joan Miró, esa veta veraz y espontánea que en definitiva es la más fiel encarnación de los postulados del automatismo puro.

BENJAMIN PALENCIA (1894 - 1980)

Benjamín Palencia, que tras la guerra se convertía en uno de los representantes más cualificados del paisajismo español, nació en Barrax, pueblo de la Mancha albaceteña, el 7 de Julio de 1894.<sup>(96)</sup> Aunque sus años juveniles están poco documentados (el pintor regateó siempre confidencias sobre su vida) parece que siente pronto vocación por la pintura, trasladándose a Madrid hacia 1909, cuando pasa a residir con Don Rafael López Egoñez, hombre culto y con fortuna que a partir de entonces se hizo cargo de su educación.

Plenamente autodidacta Benjamín Palencia no siguió las enseñanzas regladas de San Fernando, aunque sí frecuentó la Escuela Libre que Julio Moisés tenía abierta en el pasaje de La Alhambra, y a donde también acudían Dalí, Boreas y Moreno Villa, basándose preferentemente su formación en el estudio directo de los grandes pintores primero del pasado: El Greco, Velázquez y Zurbarán y más tarde en París con el contacto directo de los renovadores del arte del siglo XX, especialmente Picasso, Braque y Matisse.

Una serie de viajes por Europa y Estados Unidos completan a finales de los años veinte sus puntos de referencia. Concediendo el propio artista una importancia decisiva a su estancia en Italia y a su descubrimiento de los pintores renacentistas.

Su primera aparición pública tuvo lugar en 1920

en el Salón de Otoño madrileño al que presentó dos lienzos: "El Ecce Homo" y "Signorelli", que aparecen en el catálogo con los números 553 y 554, como demostró Lafuente Ferrari,<sup>(97)</sup> corrigiendo las fechas y obras que venían repitiéndose desde el estudio realizado por Faraldo.<sup>(98)</sup>

Las primeras obras pintadas por Benjamín Palencia hacia 1918, como "La Puerta del Sol" y "La calle de Alcalá", están todavía ligadas por el tratamiento lumínico y rapidez de toque a presupuestos impresionistas, y especialmente a Regoyos. Un hecho de capital importancia en la incipiente carrera del pintor lo constituyó el que Juan Ramón Jiménez lo descubriera. El poeta de Moguer, gran aficionado a la pintura, y también a coger los pinceles, vió unas obras de Palencia en una exposición colectiva y quiso conocerle. Desde aquel encuentro, como reconocía Benjamín Palencia, Juan Ramón Jiménez se convirtió en su protector y guía hasta su marcha a América. A través del autor de "Platero y Yo" el joven pintor entró en contacto con los ambientes intelectuales madrileños, conoció a Ortega y Gasset, Azorín, Machado, etc...

Con un prólogo de Juan Ramón Jiménez Palencia publicó en 1923 un cuaderno de dibujos con el título "Niños" en la editorial Índice que dirigía el poeta.

Paulatinamente Benjamín Palencia empezó a relacionarse con los pintores de su generación, Dalí, Bores, Cossío, etc.. con aquellos jóvenes que como él buscaban nuevas vías de expresión que pusieron fin a la anquilosada



pintura que dominaba el ambiente artístico madrileño. Como ya hemos visto el primer aldabonazo dado por el deseo de ruptura fue la Exposición de los Ibéricos, en la prima vera de 1925, en ella Benjamín Palencia disfrutó de una sala exclusiva para exponer sus obras.

De todas formas pese a estos esfuerzos encomiables, Madrid no llenaba las aspiraciones de los más inquietos y París seguía siendo la meta ansiada. Benjamín Palencia se traslada a la capital francesa en 1926, permaneciendo allí dos años, que se revelaron decisivos, en los que trató a Picasso, fue testigo del éxito arrollador de los ballets rusos de Diaghilev, y asimiló a los cubistas. Braque fue el que más le entusiasmó. De todas formas el sentido estructural de alguna de sus obras, el interés que demostrará por la geometría no procede del cubismo, sino que es una aportación posterior, procedente del arte italiano, tal como reconocía el propio pintor en la última entrevista concedida antes de su muerte. (99)

En 1928 regresa a España y realiza del 18 al 30 de octubre su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid (36 cuadros y 17 dibujos), pero reemprenderá otra vez una serie de viajes que le llevarán a Berlín (en donde expone en la galería Flechheim) - Nueva York (exponiendo en la Galería Harriman) Italia y París de nuevo. Tras su experiencia vanguardista parisina, Italia será el país que más huella posterior dejará en su pintura. Allí estudió a Giotto, Rafael y Miguel Ángel, así como el sentido constructivo del cuatrocento,

interesándose vivamente por las reglas de la divina proporción, que a partir de entonces regirá gran parte de su producción futura. A su vuelta a España, Benjamín Palencia publicó un ensayo sobre Giotto, "Giotto raíz viva de la pintura" publicado en Cruz y Raya, en diciembre de 1934.

En 1934 realiza una importante exposición en el museo madrileño de Arte Moderno, en la que presenta una pintura de grueso empastado, con abundante materia, en la que se trasluce un acercamiento nuevo a la naturaleza. El paisaje elegido por Palencia es sobrio, escueto, reducido a meros volúmenes, sin ningún tipo de ornamentación y sin follaje. Era el paisaje descarnado de Castilla, descubierto y valorado por la primera escuela de vallecas. Un nuevo sentimiento ante las piedras, cerros y sembrados, se fue gestando en las largas caminatas llevadas a cabo por Benjamín Palencia y Alberto, por la provincia de Toledo y los alrededores de Madrid. Se reunían a las tres y media en Atocha y en un rito reiterado dirigían sus pasos bajo el clima inmisericorde de la meseta hacia el cerro Almodóvar. A estos paseos se les unieron de forma esporádica otros jóvenes como Maruja Mallo, Castellanos y Caneja.

Junto con Alberto, Palencia, realiza en 1931 una exposición de dibujos en el Ateneo madrileño. Un año más tarde, vuelve a exponer en las salas del Museo de Arte Moderno. Con tal motivo José Bergamín pronunció una conferencia en el mismo Palacio de Bibliotecas y Museos, el 13 de Mayo de 1932, con el título "Ni más ni menos que

pintura". (100)

En 1933 expone en la galería Pierre Loeb de París, del 20 de noviembre al 4 de Diciembre. Breton, Aragón y Peret, los santones del surrealismo, alabaron su pintura. El éxito obtenido por Palencia indujo al prestigioso marchante francés a proyectar otra exposición de sus obras que el posterior cierre de la galería impidió.

Los años anteriores a la guerra son de una gran fecundidad. Instalado Benjamín Palencia en un estudio de la calle Sagasta, nº 19, que había pertenecido a Juan -- Echevarría, e inmerso otra vez tras sus viajes, en el ambiente madrileño, su actividad se multiplica. Aparte de sus cuadros que exponiendo con regularidad colabora con diversas revistas,<sup>(101)</sup> encargándose de la parte ornamental de Cruz y Raya, la revista dirigida por José Bergamín. Sus dibujos ilustran "El arte de quedarse solo" de Guillermo Díaz Plaja (Enero 1934), "Elogio de Narciso" de Félix Ros (Febrero 1934) y "Sobre la verdadera muerte del capitán Araña" de Antonio Morón (Abril 1934).

Benjamín Palencia estuvo también ligado a La Barraca, agrupación teatral para la que realizó el cartel anunciador, así como la escenografía y figurines surrealistas para La Vida es Sueño de Calderón de la -- Barca, en 1932 (lám. 94). Años antes, en 1926 había reálizado los decorados y figurines para la escenificación de "La Pájara Pinta" de Rafael Alberti, con música de Oscar Esplá, y que el músico no llegó a terminar<sup>(102)</sup> y -

también en 1929 la escenografía de una obra de Ignacio Sánchez Mejías, que no se llegó a estrenar.

En 1932 la Editorial Plutarco publicó en la colección "Los nuevos artistas españoles" una monografía dedicada a Palencia. Esta se iniciaba con un texto del pintor, a modo de declaración de principios estéticos, en el que adelantaba los cánones que iban a regir su producción posterior a la guerra, pero que no siempre se adecuaban bien a las 24 ilustraciones que lo acompañaban. Estas eran reproducciones en fototipia de óleos realizados entre 1929 y 1931.

Hacia 1933 y 1934 Palencia mantuvo estrecha relación con Torres-García, que tras su estancia en París, intentó fundar un grupo artístico, que no halló ni el ambiente ni la acogida necesaria. De todas formas el pintor uruguayo ejerció cierta influencia y aglutinó a un grupo de pintores que se darían a conocer en la Exposición de Arte Constructivo, organizada en 1933. Palencia fue uno de ellos, aunque su obra nunca participó de las premisas que encerraba el término constructivo.

Si los años veinte suponen en la producción de

Benjamín Palencia desde el impresionismo inicial una bús queda intuitiva de nuevas perspectivas para la pintura, y estilísticamente su obra haya que situarla bajo el sig no del cubismo, peor o mejor asimilado, la estancia en Pa rís, de 1926 a 1928, implica la incorporación del pintor a las especulaciones formales más avanzadas del momento. La Crítica posterior a la guerra, empeñada en resaltar lo racial y patrio en la personalidad de Palencia minimizó la importancia de su estancia en París, pero esta fué de cisiva. Desde su regreso y hasta 1936 Palencia se inscri be en una apasionada investigación formal que abarca dis tintas formulaciones, pero en la que se impondrán la abs tracción y el surrealismo.

Corredor Matheos recogió en su monografía sobre el pintor unas declaraciones de Palencia, en las que re conoce que hasta su marcha a París él había estado supe ditado al modelo.<sup>(103)</sup> París aportó al pintor la libertad, la independencia de su pintura con respecto a las aparien cias formales y el contacto con el surrealismo le enseñó el primado de la imaginación.

En unas declaraciones hechas por Palencia poco antes de morir, el pintor decía que su conocimiento del surrealismo no tuvo lugar en su primer viaje a París, sino en otro posterior, era 1929, que coincidió con la primera exposición de Dalí en suelo francés, y continuaba el pintor "...pero aquello no coincidía mucho con mi con cepto de la pintura. Nunca me hice surrealista. Rehuí -- esa teoría porque consideraba que vertía hacia lo lite-

rario, la pintura como forma de ilustración de un cierto concepto literario o poético, y la pintura no es eso.<sup>(104)</sup>

En efecto, Palencia no se adhirió al surrealismo a través de manifestación expresa alguna ni perteneció a ningún grupo que se pudiera considerar como tal, pero en España era una escasa minoría la que se reconoció en los años treinta como surrealista, y muchísimos menos después, como era lógico. Ahora bien la obra realizada a partir de 1929, especialmente sus dibujos esparcidos por diversas revistas, contradicen la tajante aseveración del pintor ya que el surrealismo y la abstracción dominan su producción hasta 1936. Incluso más, no es que el surrealismo aflore subterráneamente aquí y allá, es que su exposición de la galería Pierre Loeb, como demuestran las obras exhibidas (lám. 99) era una manifestación de pintura surrealista, y así lo reconocieron los representantes más significativos de este movimiento.

París le liberó del modelo y le descubrió también el collage, la posibilidad de incluir en un lienzo tierras, arenas o cenizas. Estas manipulaciones del óleo van a caracterizar toda una serie de extraordinarios paisajes pintados por Palencia a comienzos de los años treinta. El proceso de esquematización que sufren los elementos y accidentes del terreno le lleva a formulaciones casi abstractas de una gran intensidad y belleza. En ellas el generoso empaste, frecuentemente hoyado por el asta del pincel, formando auténticos surcos en la materia y el delicado sentido del color, en el que predominan las

gamas de verde y ocre, convierten a estas obras en una de las realizaciones más afortunadas de la producción de Benjamin Palencia. A este tipo de obras corresponden las ilustraciones recogidas en el libro de Plutarco.

En el texto de 1932, Palencia vierte su concepto de la pintura y el paisaje, reflejando una visión panteísta del cosmos, en el que la tierra, el hombre, el animal y el vegetal son partes de una orquestación total que difumina sus límites y los funde en una magma único y vital. "Piedra en hombre en planta; vertical de carne andando por los espacios rayados; pentágramas abiertos - por las pisadas que pulimenta la greda. Caballo, galgo, liebre: tres imágenes en una surrealidad". (105)

Palencia a través de las páginas de este texto, rechaza la imitación servil de las apariencias y aboga por la expresión de un sentimiento poético que nada tiene que ver con los postulados de Breton. Pero esa capacidad de subvertir el orden y metamorfosearse continuamente, que confiere a los seres y a las cosas, al tiempo que una peculiar concepción espacial otorga a alguno de estos lienzos un sentido cercano al surrealismo.

Los dibujos contemporáneos a estos óleos, es - decir, los realizados desde 1929 al 32 (los anteriores a esta fecha, como los reproducidos en Litoral en 1926 y 1927 son estilizados desnudos naturalistas) traslucen - una búsqueda formal en distintas direcciones. Tienden todos a una esquematización y elementarismo, pero sus - propuestas formales abarcan desde soluciones que recuerdan

las pinturas paleolíticas del Levante español, a investigaciones sígnicas, que dejan a la figura reducida a es-cuetos trazos. Otros dibujos de este momento son deliberadamente infantiles (lám. 93), en los que no faltan en alguna ocasión toques de humor semejantes á los utilizados por Max Ernst hacia 1920.

Klee, Max Ernst y sobre todo Miró son referencias constantes en este tipo de obras. Del pintor cata-lán decía palencia: "Miró es un pintor que siempre me - ha gustado mucho, porque me ha dado ritmo, me ha descu-bierto ritmos y formas que concordaban bastante connigo, pero que yo los he visto en Miró. Está dentro de un mundo de creación poética: es una cantera para que un pin-tor pueda recoger y pueda apoyarse para hacer otra cosa. Es un principio. Lo que Picasso no es. (106)

Hacia 1932 la abstracción tanto en los óleos - como en los dibujos retrocede ante una intensificación de la forma, dentro de un sentido organicista, que será el que predominará en las obras expuestas en Pierre Loeb. La temática en sus lienzos sigue siendo el mundo rural y los elementos del entorno campesino, explicitado a través de estructuras biomórficas de perfil sinuoso o mitad camino entre el vegetal carnoso y el canto rodado (Formas prehistóricas" 1933, lám. 99 y Fósiles, 1934, lám. 100).

Aunque palencia en estas obras parte de presu- puestos similares a los que inspiraron la serie de Cam-



panarios y Cloacas de Maruja Mallo; la visión del mate rral, y el secarral calcinado de las cercanías de Ma-  
drid, las obras de Palencia, no exentas de dramatismo  
por otro lado (prolongaciones punzantes que se introdu  
cen en otros) no traspasan nunca el umbral del feísmo  
como ocurre en la mencionada pintora.

Paralelamente a las pinturas mencionadas pale  
cia realiza, entre 1933 y 1936, una larga serie de dibu  
jos a pluma que constituyen el conjunto más importante  
de su producción surrealista. Un número importante de  
ellos fueron donados por su autor al Museo Provincial  
de Albacete, donde hoy se exhiben.

Dentro de ese retorno a la forma que caracteri  
za los años treinta en el pintor, se pueden establecer  
dos tipos de dibujos muy definidos, unos en los que se  
tiende a representar la figura humana mediante formas  
biomórficas, de carácter vegetal, como el de la lám. 97  
y otros en los que las figuras se componen mediante la  
yuxtaposición de elementos diversos, aperos de labranza,  
ruedas, escaleras, etc... con un sistema compositivo se  
mejante al utilizado por Arcimboldo en sus famosas cabe-  
zas aunque los resultados sean distintos (Láms. 96 y 98)  
El elemento surreal surge con la invención de un mundo  
nuevo, a partir de materiales rurales y geométricos. Los  
nuevos entes así contruidos, en medio de grandes espa-  
cios vacíos, y con "sugestiones de perspectivas sin pers  
pectivas" como dice Gerardo Diego<sup>(107)</sup> viven de acuerdo -  
con una lógica propia, significando por la fuerza de la

confusión objetos y sujetos distintos a los conocidos. Con estos dibujos ilustraría años más tarde el libro de Dionisio Ridríguez "Dentro del tiempo".

El antecedente inmediato de los dibujos del primer apartado como se evidencia en la lám. 95 es Picasso, el Picasso de "La Crucifixión de Grünewald" de 1932 y de los dibujos realizados en 1927 en los que se representan figuras compuestas mediante la yuxtaposición de formas óseas.

También en estos años Benjamín Palencia realiza una serie de dibujos en los que valiéndose de una técnica minuciosa y extremadamente hábil reproduce un conjunto de objetos descontextualizados, en una atmósfera especial que imprime a la escena una poderosa sensación de incongruencia. (láms. 103 y 104).

De toda la producción vanguardista de Palencia quizás el aspecto menos conocido sea el de los fotomontajes de tipo surrealista, en los que la manipulación de fragmentos fotográficos dan como resultado asociaciones ilógicas, de gran fuerza expresiva. (láms. 101, 105, 106 y 107). El fotomontaje reproducido en la lám. 105 fue publicado en el nº 1 de Diabolo Mundo (28-IV-1934) como ilustración gráfica de unos versos de - - Baudelaire: "Para el niño que adora el mapa y las estampas.

El universo iguala a su avidez de ensueño;  
Parece el mundo inmenso al fulgor de la lámapara  
Que minúsculo, en cambio, a la luz del recuerdo".

También realizó en estos años algunos dibujos automáticos (lám. 102).

Las obras realizadas por Benjamín Palencia en los años que anteceden a nuestro conflicto bélico constituyen una síntesis feliz de lenguajes procedentes de la vanguardia europea y de contenidos y formulaciones propias. La postguerra, poco favorable a veleidades vanguardistas, puso punto final a este maridaje fecundo, convirtiéndose el paisaje a partir de los años cuarenta en el tema exclusivo de sus investigaciones, paisaje interpretado bajo las coordenadas de un expresionismo colorista nuevo. El hombre a partir de entonces desaparece de su pintura refugiándose en sus espléndidos dibujos. Será en esta técnica donde de forma esporádica Palencia siga realizando alguna experiencia - surrealista y abstracta.

JOSE CABALLERO (1916)

Nace en Huelva, ciudad en donde tuvo lugar su primer encuentro con la pintura en 1930, a través de - Daniel Vázquez Díaz, quien después sería su maestro y que por entonces se hallaba realizando los frescos de La Rábida. Su inclinación por el arte no es bien recibida en el ambiente familiar, que le fuerza a emprender unos "estudios serios", por lo que José Caballero se traslada a Madrid en 1931, con intención de preparar el ingreso en la Escuela de Ingenieros Industriales, carrera mucho más sólida, sin ningún género de dudas a los ojos de la burguesía. (108)

Aunque en un principio se pliega a las exigencias familiares, Madrid va a proporcionarle encuentros decisivos para el desarrollo de su verdadera vocación. En 1932 entabla amistad con Adolfo Salazar, el gran musicólogo que realizó el montaje de la Historia de un - soldado de Stravinski y que ejerció una gran influencia en la formación cultural y vital del joven pintor. El le proporcionó los libros y revistas extranjeras a través de los cuales Caballero se familiarizó con las últimas tendencias estéticas. Fue también Salazar quien le puso en contacto con Federico García Lorca, figura clave en este período inicial de José Caballero, ya que la mayoría de sus primeras realizaciones fueron - ilustraciones a librossuyos y decoraciones para sus - obras teatrales. Después entró a formar parte del grupo más vivo y ágil de la poesía plástica española: Alberti, Miguel Hernández, Alberto, Neruda, etc.. que le

descubrieron el mundo de la imaginación y le embarcaron en los caminos desconcertantes de la fantasía. Al principio compaginó sus estudios de ingeniería con la asistencia a la Academia de San Fernando y a las clases en el taller de Daniel Vázquez Díaz, de las que el pintor conserva un grato recuerdo, así como la admiración por su maestro. Pero hacia 1932 José Caballero cambia definitivamente los números por los pinceles.

De todas formas Caballero antes de esta fecha ya había realizado algunas exposiciones. La primera tuvo lugar en 1931 en el Círculo Mercantil de su ciudad natal en donde expuso una serie de óleos, dibujos y guaches, habiendo sido también el organizador en 1932 de la exposición conjunta con Lorca, Carlos Fernández Valdemoro (después crítico taurino en Méjico) y otros jóvenes artistas en el Ateneo onubense, que duró tan solo una hora y que ante el escándalo provocado obligó a la Junta Directiva de aquella sociedad a dimitir.

En 1932 Federico García Lorca escribe a José Bergamin una carta de presentación con este texto: "Ahí va para verte mi amigo el joven andaluz Pepe Caballero que te enseñará unos admirables dibujos"<sup>(109)</sup> Este fue el comienzo de la colaboración del joven pintor con la revista Cruz y Raya. Sus dibujos fueron reproducidos también en distintas revistas de vanguardia habiéndose encargado además de la parte ornamental de "Caballo Verde para la poesía" dirigida por Pablo Neruda.

En 1935 José Caballero realizó las ilustraciones de la obra de Ramón Gómez de la Serna "Escaleras", publicada por Cruz y Raya. El drama en tres actos descrito por el autor de las greguerías iba acompañado por una serie de dibujos netamente surrealistas, en los que las manos cobraban una gran importancia (lám. 116). Dentro de una línea excesivamente daliniana ilustró también "La casa encendida" de Rosales<sup>(110)</sup>. Pero su labor más conocida en el campo de la ilustración fue sin duda la realizada, también dentro de una plástica surreal, para el texto lorquiano "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"<sup>(111)</sup> (lám. 114).

Otro ámbito de actuación importante durante estos años lo constituyeron las escenografías teatrales. José Caballero fue miembro del teatro universitario La Barraca, grupo de jóvenes entusiastas que dió a conocer los pueblos de España a nuestros clásicos. Para este grupo diseñó los decorados de "Las almenas de toro" de Tirso en 1933, y de "El caballero de Olmedo" de Lope de Vega, en 1934. Al margen de La Barraca Caballero realizó la escenografía de "La Historia del Soldado" de Strawinsky estrenada en La Residencia de Estudiantes en 1933, diseñando en 1935 decorados y figurines para "Tres moricas" y "Los peregrinos", romances populares recopilados por García Lorca y puestos en escena por Encarnación López, "La Argentinita" en el teatro Español de Madrid y Bodas de Sangre, estrenada por Margarita Xirgu en el teatro Poliorama de Barcelona. Lorca, un año después le encargó los decorados para su

drama "La casa de Bernarda Alba" que no llegaría a representarse.

Para Bergamín: "Nadie mejor que Caballero ha expresado plásticamente la poesía de Lorca... En vez de recargar de mala retórica expresionista -como casi siempre hemos visto hacer en el teatro con las obras de Lorca- sus adherencias a un pintoresquismo superficial, quiso y supo eludirlas, disolverlas luminosamente a fuerza de afirmar solo, la forma lírica invisible en que la mejor poesía de Lorca se arragia, se verifica y vivifica alimentada de su profunda savia, de su encendida sangre. Casi siempre decíamos que hemos visto representar las obras de Lorca con groseras resonancias para los ojos de castiza apariencias zarzuelera. Caballero hizo lo contrario como si quemase en su empeño depurador esas apariencias y tramoyas engañosas haciéndolas arder y consumirse en la ardiente, luminosa llama de su pintura. Su lenguaje pictórico era coincidencia realísima con el poeta, con su lirismo y dramatismo propio". (112)

En efecto, José Caballero huyó de los caminos trillados sorprendiendo continuamente por la novedad de sus montajes. Sus decorados, telones y figurines recogieron las innovaciones formales del surrealismo, habiendo diseñado por ejemplo, un bosque de grandes alfileres para Bodas de Sangre.

Lorca y Caballero también colaboraron conjuntamente en la decoración de un establecimiento destinado a la venta de manzanilla que estaba situado en la calle del Prado; negocio que no funcionó demasiado bien y -

pronto tuvo que ser cerrado. Hacia 1934 el hijo del - propietario, amigo de los dos les encargó la decoración del local.

Caballero y Juan Antonio Morales, que también interviene en el arreglo, realizaron una serie de pinturas en el muro y Lorca y Caballero hicieron al alimón doce escenas alégóricas sobre el preciado caldo. Hoy - las doce escenas están reunidas formando un biombo en una colección madrileña. Lorca compuso unos versos que José Caballero escribió e ilustró a la acuarela. Cada verso va acompañado de una escena alegórica<sup>(113)</sup>.

José Caballero es uno de los nuestros más caracterizado surrealistas, un extraordinario dibujante, que entre 1932 y 1936 puso a disposición de la imaginación más arrebatada todos sus recursos técnicos.

Entró en contacto con el surrealismo a través del ambiente cultural madrileño, en el que a pesar de que ninguno de sus componentes se declaraba tácitamente surrealista, esta tendencia se hallaba plenamente arraigada. La diferencia de edad existente con respecto al resto de los miembros del grupo hizo que su incorporación más tardía, en 1932, tuviera lugar cuando ya el surrealismo estaba plenamente asimilado. Lorca había escrito "Poeta en Nueva York" tres años antes y se habían estrenado "Un perro andaluz" y "La edad de Oro". Su asimilación del surrealismo fué total, habiendo sido el protagonista junto con Adriano del Valle de uno



de los actos que más resonancia tuvieron, "Telefonía Celeste", celebrado el 12 de Enero de 1935 en el Ateneo sevillano. En aquellos momentos Caballero era el nexo de unión entre Adriano del Valle, residente todavía en Sevilla y el grupo literario y artístico madrileño.

José Caballero inicia su presentación en el Catálogo de una exposición celebrada en Granada en 1977 con estas palabras: "Mi sentido del surrealismo comienza a desarrollarse en mi infancia, pero hasta llegar a la adolescencia, cuando ya estoy fuera de mi entorno familiar y provinciano, no seré consciente de ello. Los ingredientes que lo nutren, obran también en mí de una forma inconsciente desde los primeros momentos"<sup>(114)</sup> - Caballero incide en los párrafos siguientes en el mito de un surrealismo popular y andalucista, al afirmar que a su llegada a Madrid, su expresión surreal "no provenia del surrealismo europeo que yo desconocía por completo entonces, sino de un surrealismo popular y andalucista, donde las paradojas, los tabúes y la realidad de ambientes contradictorios eran un surrealismo vivido y no intelectualizado".<sup>(115)</sup> Lo expuesto anteriormente no le impide reconocer al pintor sin embargo que después cuando conociera los postulados y formulaciones del surrealismo, se dejara influir por él. Curiosamente en el surrealismo español se tiende siempre a justificar su existencia bien sea por una determinación telúrica o una predisposición psicológica de carácter colectivo.

Caballero ha sido uno de los pocos pintores

españoles que la crítica posterior a la guerra ha consi  
derado siempre surrealista, siendo citado como el repre  
sentante de un surrealismo español racial entreverado  
de elementos tradicionales y populistas. Segun estos -  
bien intencionados críticos Caballero sería la encarna  
ción de un surrealismo de caracter nacional, ajeno al  
francés, dentro de la mejor concepción antárquica del  
momento. Habiéndose escrito de su obra cosas tan dis  
paratadas como las siguientes: "Fué por tanto, y entre  
otras cosas, un surrealismo disciplinado y alegre, casi  
jocundo én la paleta, opuesto por lo mismo al surrealis  
mo histórico, de eros equívoco y cementerial. Caballero  
alegró el mundo surreal con sonrisas de colores, y fue  
el suyo un surrealismo dinámico, impregnado de antiguos,  
dionisiacos frenesis y como en los maestros del género,  
esto sí, fundamentado en un dibujo prodigioso, realizado  
siempre en una materia muy rica. Hay también en los  
cuadros surrealistas de Caballero ese soplo mediterrá  
neo que impide también a cierto Picasso ser fúnebre."<sup>(116)</sup>

El estudio de su obra, al margen de los rei  
terados tópicos nos ofrece un panorama totalmente dife  
rente. Sus primeras realizaciones fluctuan entre una  
articulación de planos de procedencia cubista, como en  
"Bodegón del pájaro de agua" de 1934 y otras obras de  
carácter figurativo, resueltas de forma cercana a Bores  
y Moreno Villa. Cuadros de 1935 como "Composición - -  
surrealista" (lám. 108) nos muestran ya sin embargo a un  
José Caballero inmerso totalmente en la plástica surreal.

Pero sin duda, lo más representativo de su

producción anterior a la guerra, es una serie de espléndidos dibujos a pluma en los que Caballero mezcla diversos recursos técnicos, siempre con una prodigiosa habilidad. En ello encontramos alusiones a obras pictóricas anteriores como El columpio de Fragonard en "El jardín del pecado" (lám. 106) pero modificando el frondoso paisaje de la escena galante por un fondo abigarrado y confuso al tiempo que el gesto pícaro de la escena rococó adquiere un carácter procaz.

José Caballero utiliza en ellos un repertorio típicamente surrealista, con seres decapitados, figuras a los que le faltan miembros, cabezas sustituidas por estrambóticos objetos, abundantes representaciones de ojos, símbolos sexuales como el caracol y el lagarto y escenas sádicas con mujeres laceradas por instrumentos punzantes. Son frecuentes además los seres ambivalentes, compartiendo rasgos femeninos y otros masculinos (lám. 108) así como la duplicidad de rostros (lám. 120). Técnicamente busca el contraste entre dibujos a línea y otros fuertemente modelados, a base de un meticuloso estudio del claroscuro, otras veces introduce trazos toscos e infantiles en escenas rigurosamente dibujadas como ocurre en "El armario insólito" (lám. 100).

Caballero recurre a la mezcla, al abigarramiento y la juxtaposición de seres estrañamente vestidos, con objetos insólitos, extraños artilugios, como en "Esencia de Verbena" (lám. 113) y "Estación de cercanías" (lám. 120). Los números y letras se entremez-

clan frecuentemente con lo anterior, aumentando el hermetismo de las escenas.

Aparece en estos dibujos un tipo femenino muy peculiar en el que la cabeza y el rostro se ven ocultos cuando no sustituidos por un gran sombrero con velo atado al cuello (en la interpretación de los sueños Freud atribuye al sombrero, la representación de los genitales masculinos<sup>(117)</sup>). El tipo de mujer, aunque estilísticamente no tenga ninguna relación con las de Planells refleja la mayoría de los tópicos a los que hicimos alusión al estudiar al pintor catalán. En las obras de Caballero se identifica a la mujer con la mariposa y con la falsedad, mediante el recurso a un doble rostro. En estos dibujos abundan los seres femeninos emperifollados, engalanados a modo de bibelots y otras veces - fuertemente sexualizados, haciendo gala de forma provocativa de sus atributos femeninos.

Caballero en busca de la paradoja llega a veces a la irreverencia como en la lám. 112 en la que pone el título "Ave Maria Purísima" se contradice con esa figura femenina coqueta, espejo en ristre y desvergonzada que centra la escena. No será esta la única vez que aparezcan connotaciones religiosas en estos dibujos. En "Puede ocurrir en cualquier momento" (lám. 118) preside la escena una imagen de la Virgen de las Angustias, advocación frecuente en la imaginería procesional andaluza, en la que la figura de Cristo muerto es sustituido por una desproporcionado personaje masculino sin cabe-

za, que se sale de la hornacina, otros elementos como el cirio o lamedalla con el anagrama de María que lleva un personaje completan la escenografía piadosa.

En otras ocasiones José Caballero recurre - a imágenes extraídas del repertorio publicitario de la época, como ese gran muñeco de cartón, que anunciaba en las farmacias, las excelencias de las cataplasmas del Doctor Winter. "Las enfermedades de la burguesía". (lám. 119).

"Los dulces placeres del sadismo" (lám. 111) (título que haría las delicias del marqués reivindicado por los surrealistas), muestra una clara influencia daliniana, la gran figura femenina se ve asediada por repugnantes orugas e insectos, apareciendo en una pierna la representación del carnuzo. No será esta la única referencia al genio de Figueras ya que en otro dibujo "La amante de las palomas" (lám. 123) Caballero utiliza el mismo recurso del hueco en la espalda del personaje que Dalí en "El destete del mueble-alimento" de 1934,

El influjo de Dalí se acentuará después de la guerra, con prolongaciones de miembros y un concepto de paisaje similar.

El humor es otro de los recursos utilizados por Caballero en estos dibujos. Lo grotesco y sarcástico es una vía de desrealización del mundo, y así aparece un bombín coronado o dos globos terráqueos con colum

nas y la leyenda "non plus ultra" en vez de senos en la lám. 114.

De este tipo de dibujos José Caballero realizó alrededor de 45. No forman una serie propiamente dicha, estando unificados por el concepto de collage en el que están concebidos. El sistema de yuxtaposición de elementos heterogéneos e incluso la utilización en alguna ocasión de imágenes voluntariamente decimonónicas, otorgan a estos dibujos una apariencia muy cercana a los collages de Marx Ernst. En 1935 Luis Buñuel enseñó a Caballero "Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel", una de las colecciones de collage mas importantes del pintor alemán quien expuso en Madrid al año siguiente "Une semaine de bonté, ou les Sept éléments capitaux". Aunque algunos de los dibujos citados, sean pues anteriores al conocimiento de la obra de Max Ernst son partícipes de un sentido similar.

Caballero, en el proceso creativo parte de un elemento dado, un interior por ejemplo, pero el dibujo después se independiza gestándose de forma autónoma. Tiene este una exigencia interna que se impone al autor por lo que inicia en un punto conocido para terminar en lo inesperado.

José Caballero calificó en una ocasión al surrealismo como: "veneno que se mete en el alma y es difícil de extirpar".<sup>(118)</sup> Tras la guerra el pintor realiza todavía algunos dibujos en la línea de los anteriormente citados como "Exámenes de Verano" de 1940,

(lám. 121) siguiendo toda su obra apegada al surrealismo, pero éste se atempera en líneas generales perdiendo agresividad. La intensidad del barroquismo anterior desaparece, haciendo aparición ahora seres angélicos más propios de un concepto idealizado o poético de la pintora que plenamente surrealista (Véase a este respecto las ilustraciones para el nº 2 de la revista sevillana Mediodía, de 1939).

Desvirtuando su esencia revolucionaria, los hallazgos formales del surrealismo serán ahora puestos por Caballero a disposición de un arte propagandístico, tanto en las ilustraciones realizadas para "Laureados de España" la obra publicada por Ed. Fermina Bonilla en 1939, como en las portadas y dibujos diseñados para la revista falangista Vértice<sup>(119)</sup>. En ellos el tratamiento del color, las nubes y los ingravidas figuras recrean imágenes de ensueño en función de los ideales impuestos por los vencedores.

La producción surrealista se prolonga en José Caballero hasta 1950 aproximadamente con ejemplos valiosos como "La infancia de María Fernanda" (lám. 125) pintada en 1949, o "Una fecha determinada" (lám. 124) realizada entre 1947-50. Este último óleo se basa en "El órgano roto" que había servido de portada al nº 9 de Vértice. La obra definitiva acentúa el simbolismo bélico al añadir un calendario con la fecha del 18 de julio y unos aviones que surcan el cielo. El rostro de María Fernanda, su mujer, y la representación de un -

perro que tuvo el pintor intimizan por otro lado la es  
cena. Después de estas fechas la obra de Caballero se  
orienta por los derroteros del informalismo.

La producción surrealista de José Caballero  
desmiente en sí misma el tópico de un surrealismo espa  
ñol paisajístico y rural, al que ha sido reducido este  
movimiento en España ya que toda su obra gira en torno  
al ser humano, incorporando además todos los ingredient  
es eróticos, irreverentes y perversos que caracterizan  
al mejor surrealismo internacional.



ANTONIO RODRIGUEZ LUNA (1910)

"Nací entre el blanco escalofriante de un pueblo olivarero situado entre la sierra y la campiña de la provincia de Córdoba". Con esta descripción de Montoro, inicia Rodríguez Luna la breve autobiografía inserta en - - "Dieciseis dibujos de guerra"<sup>(120)</sup>. Tras una infancia poco feliz, como confiesa el pintor, por razones familiares se traslada a Sevilla, en donde ingresa en la Academia de Bellas Artes, alternando durante unos años sus estudios artísticos con la labor de pintor ceramista. Después, en 1927, abandona la ciudad andaluza marchándose a Madrid.

En Madrid Rodríguez Luna frecuenta junto con Navarro Ramón el estudio de Timoteo Pérez Rubio, entrando a formar parte del grupo de pintores y poetas comprometidos en la renovación de nuestro arte. En 1930 expone dos obras: "La pescadora de peces muertos" y "El libro del buen amor y de las enfermedades secretas" en el Salón del Heraldo de Madrid, que era el centro que acogía las nuevas corrientes artísticas. Se relaciona con Alberto, Neruda, Alberti y Torres García, así como con los artistas que formaron el fugaz grupo constructivo.

Antonio Rodríguez Luna, fue junto Barral, Mateos Moreno Villa, Climent, Isaias Díaz, etc., uno de los - firmantes del Manifiesto dirigido a la opinión de los - poderes públicos, publicado en "La Tierra", el 29 de Abril de 1931. El manifiesto era una toma de postura - de los artistas frente al mantenimiento de las mismas -

formas de actuación en el ámbito artístico, que habían provocado el estancamiento del arte y la búsqueda de nuevos horizontes fuera de nuestras fronteras a un gran número de nuestros pintores. En él se abogaba por un arte nuevo en consonancia con la nueva sociedad que alumbraba la naciente República y sobre todo se exigía la renovación de los criterios por los que se regían los organismos rectores del arte oficial. Las aspiraciones no se cumplieron, manteniendo las Exposiciones Nacionales su tono mortecino. Tan solo la participación en ellos de artistas que hasta entonces se habían mantenido al margen, les dió un aire ligeramente renovado.

En 1932 Rodríguez Luna estuvo presente con dos obras: un paisaje, y "Paisaje con pájaros" en la exposición organizada por la Asociación de Artistas Ibéricos en Copenhague y Berlín. En este mismo año expuso también junto con Enrique Climent en el Ateneo madrileño.

Desconocemos las obras presentadas, pero las referencias crítica sobre ellos nos hablan de un pintor "entre Chagall y Alberto",<sup>(121)</sup> lo que sugiere, a falta de documentos gráficos, si no un surrealista convencido, al menos un hombre inserto en una pintura poética y fuertemente imaginativa, no lejana a esta tendencia.

Un año más tarde realiza una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, entidad que adquiere una de sus obras, "Pájaros en el melonar" de 1932. Se trata de un óleo rico en materia, en la que el asta del pincel deja su huella en forma de surco, recurso utili-

lizado también por Benjamín Palencia en la pintura de estos años, y que participa de un concepto del paisaje común a Alberto, Palencia y Maruja Mallo. El crítico Enrique Azcoaga<sup>(122)</sup> habla de la obsesión de Rodríguez Luna por los pájaros, cielos, luz de luna y cementerios, apuntando que en él, al igual que en los pintores antes citados el punto de partida de sus obras es siempre la experiencia de la naturaleza, aunque su formulación plástica se aparte del limitado realismo convencional.

Por el reconocimiento que hace Rodríguez Luna del influjo del escultor Alberto en su obra cabe pensar que el pintor cordobés, sintonizó, si no es que participó directamente en las experiencias peripatéticas de la primera escuela de Vallecas.

En 1933 Antonio Rodríguez Luna participó en la I Exposición de Arte Revolucionario celebrada en el Ateneo del 1 al 12 de diciembre y que estuvo organizada conjuntamente por la "Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios y la revista "Octubre", bajo el lema del antifascismo. En ella colaboraron Cristobal Ruiz, Pérez Mateos, Julián Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, José Renau, Monelón, Alberto, Ravasa, Salvador Bastolozzi, Puyol y Karreño entre otros. Rodríguez Luna expuso un dibujo, una hoja de aleluyas con el título de "Maldiciones"<sup>(123)</sup> compuesta por una serie de recuadros en los que el ingenio dibujo (con recursos formales propios de la pintura surrealista) iba acompañado de textos explicativos que acentuaban el contendio crítico y social de las distintas escenas.

En este mismo año participó también en la exposición del grupo de Arte Constructivo impulsado por Joaquín Torres-García.

En 1934 se suceden las exposiciones, estando presente en la Nacional de Bellas Artes (con "Campesinas") y en la Bienal de Venecia, realizando así mismo en Barcelona una exposición individual, en la Galeria Catalonia del 25 al 10 de mayo, corriendo a cargo de José María de Sucre su presentación. Al margen de su labor expositiva, 1934 es el año de la revolución de Asturias y un momento decisivo en la vida del pintor, ya que a raíz de los acontecimientos asturianos Rodríguez Luna se decantó, según propia confesión, por una "pintura social y revolucionaria".<sup>(124)</sup>

Rodríguez Luna a partir de este momento fue evolucionando hacia posiciones cada vez más comprometidas con la causa popular, tomando partido, al estallar la guerra, al igual que Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, Moreno Villa y tantos otros intelectuales, y artistas por el bando republicano.

En los años de la contienda, su actividad artística sufrió un proceso de politización, semejante al ocurrido en todos los ámbitos de la cultura española, participando en muchas de las actividades organizadas en la zona republicana. Así Rodríguez Luna colaboró con dibujos fuertemente satíricos como "Queipo de Llano al teléfono", en la revista el "Mono Azul"<sup>(125)</sup> editada por el grupo de "Intelectuales Antifacistas para la defensa de la Cultura", participando también en varias exposiciones con

"Bombardeo de Colmenar Viejo" en la Exposición trimestral de Artes Plásticas, organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1938 en La Casa de la Cultura<sup>(126)</sup> y en Diciembre del mismo año en la Exposición de Artes Plásticas montada en la planta baja del Casal de la Cultura.

Se tiene constancia de que Antonio Rodríguez Luna fue uno de los artistas invitados a participar en el Pabellón que la República Española levantó en la Exposición Internacional de París, en 1937, pero lamentablemente no ha sido identificada la obra suya que acompañó el Guernica de Picasso y la Montserrat de Gargallo.<sup>(127)</sup>

Ahora bien, sin ningún género de dudas, la manifestación artística más importante del compromiso político de Antonio Rodríguez Luna, lo constituye el extraordinario y hoy rarísimo "Dieciseis dibujos de guerra" álbum de dibujos publicado en Valencia por la editorial Nueva Cultura en 1937.

Para conocer la evolución estilística del pintor cordobés contamos con su testimonio inestimable - vertido en las páginas que sirven de prólogo al mencionado álbum "Dieciseis dibujos de guerra". De su producción anterior a 1934 escribe Rodríguez Luna: "No me es fácil catalogar mis obras dentro de un "ismo" determinado, pues dentro de una concepción abstracta de las formas y el color, extraía mis materiales de creación de los cielos y campos castellanos, por lo que alguien -

situó mis obras dentro de un "realismo mágico", que yo más bien llamaría "visión" abstracta de lo poético en la naturaleza. Esta posición me situaba, fatalmente, alejado de toda inquietud social, contentándome con un revolucionarismo artístico y antiburgués".

Años más tarde sin embargo, contestando a unas preguntas <sup>(128)</sup> más Antonio Rodríguez Luna consideraba surrealista la producción realizada por él, entre 1929 y 1936, período al que siguió otro más apegado a la realidad. Lamentablemente se han podido localizar muy pocas obras de su primer momento, ya que el exilio del pintor, supuso, como para tantos otros, la pérdida irreparable de la casi totalidad de sus relaciones.

Ahora bien lienzos como "Dos personajes" (láml26) confirman la predisposición de Rodríguez Luna hacia la recreación de escenas incongruentes, de atmósferas enigmáticas potenciadores de encuentros insospechados, entre seres que presentan notables alteraciones anatómicas, todo ello dentro de la mejor tradición surrealista.

Antonio Rodríguez Luna, como la mayoría de los artistas de su generación colaboró también en distintas revistas de vanguardia. Los dibujos reproducidos en Arte, y Gaceta de Arte <sup>(129)</sup> en 1933 muestran una tendencia a la esquematización con algunos rasgos surrealizantes. Una vez más se trata de temas extraídos de la naturaleza, de fácil identificación, como las perdices (tema frecuente en la obra de Benjamín Palencia estos años)

junto a los que aparecen seres descabezados y con alas.

Desde el surrealismo inicial el pintor, fue decantándose hacia un progresivo realismo como consecuencia de su toma de postura política, lo que no implicó - un corte radical en su obra, siendo perceptible en muchas de sus realizaciones más comprometidas recursos formales de su etapa anterior.

"Dieciseis dibujos de guerra" es la mejor expresión del nuevo sentir del pintor. Las extraordinarias dotes de dibujante sirven a Rodríguez Luna en esta ocasión, para plasmar con gran eficacia el alucinante panorama de nuestra guerra civil. Las escenas abigarradas densas, barrocas en su concepción cruzadas por líneas oblicuas que dan dinamismo a la acción y con violentos contrastes lumínicos transmiten toda la crueldad, la violencia y el odio desatado en 1936. Antonio Rodríguez Luna parte en estos dibujos, de hechos concretos, como denotan sus títulos: "Fusilamientos en la Plaza de toros de Badajoz", "1934", "Carcel de Oviedo" o "Barcos y aviones negros tiñen de sangre de mujeres y niños la carretera de Málaga-Almería", pero supera el carácter anecdótico para hacer una crítica general de la destrucción y el horror que conlleva toda acción bélica.

Aunque las simpatías de Rodríguez Luna eran evidentes y sus ideas políticas le obligaron a exiliarse dos años más tarde, no hay en su producción del período bélico una actitud de propaganda en favor del -

ejército republicano. Hecho que no pasó desapercibido en su momento siéndole reprochado por el comentarista de la revista Hora de España, al hacer la reseña del album de dibujos.<sup>(130)</sup>

A 1937 pertenecen también una serie de dibujos a tinta de 25 x 35 cm, encuadrados en la crítica cervical contra el fascismo, que domina la actividad plástica de Rodríguez Luna en este momento (láms. de la 127 a la 130). Estos dibujos están agrupados bajo el título genérico y muy expresivo de "Emisarios del pasado". En ellos aparecen elementos iconográficos frecuentemente utilizados en el resto de su obra, como los montones de calaveras, la mujer con la hoz, y esas figuras escuálidas y fantasmagóricas, muy cercanos a formulaciones plásticas del surrealismo, pero no utilizados por su valor estético, sino como manifestación de la realidad social, de los seres hambrientos y explotados.

Estos dibujos realizados bajo una innegable voluntad crítica, muestran pervivencia de rasgos formales de la primera etapa estilística de Rodríguez Luna. El autor se vale de toda una serie de recursos de ascendencia surrealista y en concreto daliniana, para reflejar un ambiente alucinante. La putrefacción, los insectos, la carne ulcerada, los gusanos, el sadismo y lo grotesco, se repiten obsesivamente.

El dibujo que de forma más eficaz refleja el sentir de Rodríguez Luna en estos años es el representado



en la lám. 130, en el que caen bajo su lápiz sarcástico la Guardia Civil, la Justicia y la Iglesia (institución también ferozmente representada en las láms. 127 y 128). Nos hallamos ante una crítica corrosiva, semejante en intensidad a la desarrollada por Grosz en la Alemania de los años veinte, contra un tipo de sociedad basada en los privilegios y manipuladora de una escala de valores que justifiquen la opresión de unas clases por otras.

Temática semejante a la de este dibujo es abordada por Alberto en uno de sus dibujos políticos, publicados en la revista "Nueva Cultura"<sup>(131)</sup>. Ahora bien, en este caso concreto Rodríguez Luna supera con creces al escultor toledano en técnica y fuerza expresiva.

Rodríguez Luna arremete también contra la visión tópica que hacía de España una tierra de quijotes y reducía nuestra identidad al ámbito folklórico de la pandereta (láms. 127, 130).

Estrechamente relacionado por intencionalidad y estilo con la serie "Emisarios del pasado", se halla el dibujo "Bombardeo de Barcelona" (lám. 131), de la misma fecha y técnica que los anteriores, en el que la acumulación de objetos y los fuertes contrastes lumínicos sirven para explicitar el caos aterrador que provoca el paso de los aviones. El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid posee otro dibujo a tinta, "Homenaje a Becquer", fechado en 1936, en el que Rodríguez Luna se vale de la figura del poeta romántico para de forma simbólica atacar a la sociedad burguesa. A la izquierda del dibujo aparece

representada una gran alimaña, en cuyas fauces abiertas se halla la cabeza de Bécquer aprisionada por los afilados colmillos en los que aparece escrito: hambre, miseria y tuberculosis. Las garras del animal destrozan unos poemas mientras que en el lateral opuesto aparece representado un orondo burgués, llevando una corona de laurel terminada en dos serpientes.

En las obras anteriormente citadas Antonio Rodríguez Luna huye de los estrechos límites de las formulaciones realistas, al utilizar en sus dibujos de denuncia recursos formales propios del surrealismo. Dentro del panorama artístico español de los años treinta, su figura, como ha puesto de relieve Bozal<sup>(132)</sup> cobra una significación especial al plantear junto con el escultor Alberto, la posibilidad de establecer entre la vanguardia artística y la realidad social, relaciones distintas a las tradicionalmente aceptadas.

En 1939 Rodríguez Luna se exilia, siendo su primer punto de destino un campo de refugiados. Un aguafuerte de este año "Españoles en el campo de concentración de Argelès -surmer", recoge la experiencia de tantos compatriotas. Después llega a París, exponiendo sus dibujos en la "Maison de la Culture", pero su destino definitivo es Méjico en donde inicia en 1939 una nueva vida en la que la pintura sigue siendo el eje principal. En el mismo año de su llegada realiza su primera exposición en la Galería de Arte Mexicano de Ines Amor, en la que expone su obra periódicamente desde entonces.

En 1941 becado por la Fundación Guggenheim se traslada a Nueva York, permaneciendo allí dos años, durante los cuales realiza una exposición en el National Museum de Washington. En 1943 regresa a México siendo nombrado profesor de pintura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Desde esa fecha sus exposiciones se suceden tanto en tierras mejicanas como en Estados Unidos.<sup>(133)</sup>

Su reencuentro con España se retrasa hasta 1976, año en el que realiza una exposición en la Galería Juana Mordó. Aunque las primeras obras de Rodríguez Luna, - - realizadas en la posguerra conservan todavía el sentido de pesadilla de su producción anterior, su estilo evoluciona después por el camino de la abstracción, tendencia a la que correspondía lo expuesto en la sala madrileña.

ALFONSO PONCE DE LEÓN Y CABELLO (1906-1936)

Ponce de León es un personaje escasamente - conocido. Incomprensiblemente en un hombre que por su - fecha de nacimiento todavía podría vivir (de no haber si - do una de las víctimas más tempranas de la guerra civil) y que colaboró en empresas artísticas de importancia en los años de la República, sólo quedan de él, escasas referencias debidas a unos pocos amigos que no llegan a paliar, con sus imprecisos recuerdos, las numerosas lagunas que presenta su personalidad. <sup>(134)</sup>

Alfonso Ponce de León nació en Málaga, trasladándose años más tarde con su familia a Madrid, en donde ingresa en la Academia de San Fernando en 1926. Terminados sus estudios, el pintor empieza a destacarse en los ambientes vanguardistas, colaborando en la organización en 1929 del I Salón de los Independientes celebrado en los locales cedidos por el Heraldo de Madrid. En esta primera edición expone "Verbena", participando también con "La primera multa" en la exposición que, con el mismo nombre e idéntica ubicación, tuvo lugar un año más tarde.

A fines de los años veinte hace un viaje a París, reemprendiendo a su regreso la labor expositiva. En Septiembre de 1930 envía dos obras a la importante Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna celebrada en los bajos del Casino de San Sebastián. La muestra, que en arquitectura puso en evidencia el predominio de

las ideas racionalistas, fué acompañada de una serie de actos, que dieron más relieve al acontecimiento. Se - - exhibieron dos películas: "Un chien andalous" y "Esencia de Verbena" de Giménez Caballero, Moreno Villa dió una conferencia sobre las nuevas tendencias en pintura y Rafael Alberti recitó una serie de sus poemas.

En Febrero de 1931 expone en el Lyceum junto a otros jóvenes pintores, Climent, Rodriguez Luna, Garay, Flores, Perez Rubio, etc... Pero la actividad más interesante de este año la constituye su colaboración en la decoración del teatro Fígaro de Madrid, construído por Felipe López Delgado, (uno de sus amigos de aquellos años junto con José Manuel Aizpurna, y el pintor Francisco Maura, condiscipulo suyo en la Academia de San Fernando) Ponce de León participó en la entonación general del edificio, realizando además un cuadro de gran tamaño "El desencano", que preside todavía hoy el vestíbulo del primer piso.

Alfonso Ponce de León no se limitó a la práctica de la pintura, sino que ejerció también una meritoria labor de apoyo al arte nuevo. Junto a Guillermo de Torre y Antonio Marichalar formó parte del comité de redacción de la revista Arte, organo de difusión de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que lanzó su primer número en Septiembre de 1932, colaborando activamente también en la organización de las exposiciones de los Ibéricos en Copenhague y Berlín. En estas muestras figuró también como pintor, exponiendo cinco obras: "Bodegón 'con flor", "Naturaleza Muerta", "La hija del guarda", - -

"Idilio en carretera" y "Naufragio" en Marbella".

Atraído también por las posibilidades expresivas que ofrecía el cine, Ponce de León hizo una incursión en este campo, rodando en 1931, en colaboración con un amigo, una película de ambiente infantil, titulada "Niños" que no se llegó a estrenar. Por esas fechas empieza a trabajar el cartel publicitario en los que introduce el collage. Uno de ellos, anunciador de un carburante, es destacado unos años más tarde por Manuel - - Abril, entre todos los presentados a un concurso y que figuraron expuestos en el Círculo de Bellas Artes. (135)

Desde el mismo año de su creación, Ponce de León fue uno de los artistas que colaboraron con el grupo de teatro universitario La Barraca, dirigido por García Lorca habiendo realizado los decorados y figurines de "La guarda cuidadosa" de Cervantes, estrenada en 1932, y de "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, puesta en escena en otoño de 1933.

En 1932 participa por primera vez en la Exposición Nacional con "El filatélico enamorado", concurren do nuevamente en las dos convocatorias siguientes, en 1934, momento en que se acentúa su obra el surrealismo, con el "Niño Roto" y en 1936 con un autorretrato. En los años de la República jóvenes pintores de vanguardia, como Ponce de León, se incorporan a estos certámenes oficiales, de los que hasta entonces se habían mantenido al margen, pero estas participaciones no logran elevar el bajo nivel que las caracterizaba, ni alterar el tra

dicional reparto de medallas.

Según la información proporcionada por Javier de Salas, hacia 1934 Ponce de León pasó una temporada en Avila realizando la decoración de un teatro. - Por la fecha de su estancia, debió tratarse del Teatro Principal, entonces en construcción y que después se - convertiría en sala de proyecciones con el nombre de - Cine Lagasca. Hay constancia de que este local actualmente cerrado y en peligro de demolición, tenía una serie de pinturas, que hoy se hayan totalmente tapadas, por lo que no ha sido posible comprobar si correspondían a las realizadas por nuestro pintor.

Ponce de León no es un pintor típicamente surrealista, la mayor parte de su obra, desde el punto de vista formal, se adapta a los postulados de lo que se conoce como nueva objetividad o realismo mágico, tendencia que reivindica en el arte europeo, a mediados de los años veinte, el retorno a las apariencias.

Ya se ha hecho anteriormente alusión a las concomitancias existentes entre la pintura surreal y nueva objetividad, lo que explica las alabanzas dedicadas por Franz Roh, teórico de dicha tendencia, a Max - Ernst y otros surrealistas. El libro de Roh "Realismo Mágico"<sup>(136)</sup> fué traducido al castellano en 1927, tan - solo dos años después de su publicación en Alemania, habiendo alcanzado sus postulados rápida difusión en nuestros medios artísticos. Recuérdese a este respecto la polémica mantenida sobre él, por Gasch y Cassanyes desde

las páginas de L'amic de les Arts. Ponce de León es uno de los pintores españoles en que confluyen las dos tendencias estéticas.

La relación de su obra con el surrealismo viene dada por la capacidad que tiene la realidad, en algunas ocasiones a través de sus propias formas, de insinuar con extraña sutileza la presencia del enigma. El mismo Breton ha afirmado reiteradas veces que la surrealidad se halla en lo real, habiéndose producido por tanto dentro de la pintura surrealista una línea de actuación que revaloriza los objetos y rehabilita lo cotidiano.

Si exceptuamos "Sueños de niño" (lám. 136) de indudable contenido onírico en su fiel representación de una pesadilla infantil, el resto de la obra de Ponce de León se atiene a una estricta figuración, eso sí al margen de las fórmulas del realismo academicista, caracterizada por un cierto elementarismo en el uso de los recursos técnicos.

El pintor formado en la Academia de San - Fernando utiliza en algunos de sus cuadros, como "Verbena" de 1929 (lám. 132) o el titulado "De Andalucía" expuesto en el II Salón del Heraldo de Madrid en 1930, soluciones plásticas cercanas al ingenuismo del aduanero Rousseau, renunciando de manera deliberada a los re cursos de perspectiva y color aprendidos anteriormente en busca de nuevos caminos para la figuración.



Los retratos y especialmente sus naturalezas muertas, género por el que demostró predilección, son buen ejemplo de las soluciones aportadas por Ponce de León a la crisis de la figuración tradicional. En los bodegones compuestos por muy pocos elementos, el artista procede a aislar objetos de gran sencillez de líneas que el tratamiento lumínico perfila con gran rotundidad. Este planteamiento basado en la clara definición de las formas y su consiguiente sensación de inmovilidad otorga al conjunto, en numerosas ocasiones, un aspecto obsesivo e inquietante.

Hay otra serie de rasgos surrealizantes en la pintura de Ponce de León (caracterizada además por el uso del óleo en capas muy finas) como la indefinición de las formas (lám. 133) y sobre todo el humor. El humor es utilizado por el pintor, como medio de con fusión, como vía de destrucción de todo presupuesto - lógico. Con este sentido utiliza estrafalarios títulos que contribuyen a incrementar la incongruencia general de la obra, ya que no aclaran su contenido, sino que por el contrario sirven para desconcertar al espectador. - Véase sino el aplicado al cuadro reproducido en la lám. 135, "El filatélico enamorado". Otros títulos utilizados por Ponce de León son: "Naturaleza medio muerta" o "El ensueño de la hija del guardia". El uso lúdico de lar gos títulos, hizo que su pintura fuera tildada en su momento, de literaria, sin percatarse los críticos que así opinaban, que nunca lo representado era el desarro

llo del asunto al que hacia alusión éste.

Otro de los recursos frecuentemente utilizado por Ponce para acentuar la sensación de misterio, es el tratamiento arbitrario de la luz. Un buen ejemplo de estas atmósferas tan características lo hallamos en "El descanso" (lám. 134) en el que a pesar de estar presidida la escena por un potente sol amarillo, la entonación general es de fría luz lunar.

Como ya se aludía al comienzo, Ponce de León, ser fantástico de vida bohemia, (aunque procedía de una familia acomodada), se afilió a la Falange en los años anteriores a la guerra, siendo asesinado en Madrid en 1936 al comienzo de ésta.

ADRIANO DEL VALLE

Adriano del Valle y Rossi, es un buen ejemplo de artista polifacético que compagina la actividad literaria y pictórica, especie frecuente en nuestra vanguardia de los años veinte y treinta.

Aunque su faceta más conocida y valiosa sea la literaria, no solo como poeta sino también como promotor de varias publicaciones, su personalidad muestra además otro aspecto interesante, el de creador de collages una de las manifestaciones más características de la plástica surrealista, y quizás la que mejor se adapta a los postulados de descontextualización, impersonalidad y capacidad reveladora que se exige al producto de la actividad artística dentro de esta tendencia.

Nació en Sevilla, ciudad en la que permanecía hasta 1936, año en el que se traslada a Madrid por razones profesionales. En la capital andaluza comienza su andadura en el mundo de las letras, fundado en 1918 con Isaac del Vando Villar la revista ultraísta "Grecia", de la que fue redactor jefe. Años más tarde, en 1927 repite la experiencia creando "Papel de Aleluyas" con Fernando Villalón y Rogelio Buendía. Su actividad no se limita a estas dos publicaciones - siendo su colaboración frecuente en otras revistas - como "Cervantes", "Reflector" y "Alfar". Su prestigio dentro del ámbito literario se ve coronado en 1933, -

serle concedido el Premio Nacional de Literatura por su obra "Mundos en Tranvía", constituyendo el primero de una larga lista de galardones literarios, que llegó a rondar la cincuentena.

Dentro de su labor poética Adriano del Valle - pasa desde un inicial modernismo a una etapa ultraista, en la que a pesar de la abundancia de imágenes y extraña tipografía no alcanzó nunca las estridencias de otros poetas, derivando finalmente hacia un neopopularismo.

Hacia 1918 comienza a pintar, afición que mantendrá durante toda su vida, pero será en torno a - 1929 cuando según opinión del hijo del poeta, comience a trabajar el collage.<sup>(137)</sup>

Parece que Adriano del Valle a raíz de la aparición de "Grecia" y como miembro de su comité de redacción mantuvo contacto con el grupo dadá, y en particular con uno de sus impulsores, Tristan Tzara, - residente ya en París, así como con los precursores del movimiento surrealista.<sup>(138)</sup> Estos iniciales contactos epistolares debieron fortalecerse a comienzos de los años treinta cuando el poeta realiza una serie de viajes al extranjero, que le lleva en primer lugar a la capital francesa.

Las noticias existentes de Adriano del Valle, sobre todo de su etapa sevillana, revelan un hombre

extrovertido y dinámico cuya presencia en veladas literarias y otros actos culturales era aval de animación y a veces escandalo, lo que hacía aumentar considerablemente el número de asistentes. No hay que olvidar que fué junto con su amigo el pintor José Caballero el protagonista del controvertido acto denominado Telefonía Celeste, que tuvo como escenario el Ateneo de Sevilla en 1935, y del que ya se ha dado - cumplida referencia en páginas anteriores.

En dicho acto Adriano del Valle se declaró: poeta "surrealista y nuevo", correspondiendo sin ningún género de dudas a esta tendencia, la actitud vital y gusto por la provocación de la que hizo gala en estos años <sup>(139)</sup>. Incluso llegó a escribir una obra de Teatro - surrealista, que llevaba por título "El ingeniero y la droga" junto con con Fernando Villalón, cuya muerte, hizo que quedara inconclusa. Pero su producción específicamente surrealista la constituyen los collages.

La técnica del collage, es decir la inclusión de elementos extraños en la pintura que se generaliza desde el cubismo, fué práctica frecuente en nuestros pintores de vanguardia. No solo el primitivo papel - fué utilizado por Massanet, Juan Ismael, Lamolla y tantos otros, sino que también se generalizó el uso de materiales diversos como arena, cenizas, esparto, etc... Prueba de la difusión y popularidad alcanzada por este procedimiento es la exposición de "Carteles literarios" de Gece (Ernesto Giménez Caballero) en enero de 1928,

en las Galerías Dalmau de Barcelona. Cada uno de los carteles expuestos dedicado a un escritor o pintor estaba confeccionado con recortes de periódicos, cuerda, alambre, tarjetas postales, poesías, naipes y la cre derretido a modo de brillante esmalte, que hacían relación a la personalidad, rasgos físicos o características de la obra de los representados.

Ahora bien, en España el collage típicamente - surrealista, derivado de Max Ernst y basado en la yuxtaposición de imágenes extraídas de diversos repertorios está representado por Adriano del Valle, Alfonso Buñuel y Lekuona, aunque otros artistas como Benjamín Palencia o Carlos Ribera lo utilizaran esporádicamente. Este tipo de collage sería continuado después de la - guerra por Enrique Herrero.

En el caso concreto de Adriano del Valle y Alfonso Buñuel nos consta el conocimiento de la obra - del pintor alemán. Fué Luis Buñuel el que difundió sus libros de collages en España, el director de cine aragonés trajo en uno de sus viajes de París obras de Max Ernst, que enseñó a su hermano Alfonso y a José - Caballero. Por su parte Adriano del Valle guardaba en su biblioteca dos obras capitales de Max Ernst: "La femme 100 têtes" de 1929 y "Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel", de 1930.

Max Ernst realizó, como ya se ha dicho, en Madrid, en el Museo de Arte Moderno, en marzo-abril de

1936 una exposición de collages, o "pegotes", como los denominó Lafuente Ferrari<sup>(140)</sup> acontecimiento que por su fecha tan tardía no se puede considerar como punto de arranque del collage español, siendo éste, por tanto, producto de una transmisión libresca.

Adriano del Valle igual que Ernst extrae su repertorio iconográfico de los grabados que ilustraban viejos catálogos de material de laboratorio, libros de anatomía y enciclopedias del XIX, que el artista andaluz buscaba primero en los mercadillos de los "juerves" de Sevilla y años más tarde, en el Rastro madrileño. El se limitaba a yuxtaponer los recortes, ya que sus collages no suelen tener ningún tipo de manipulación pictórica. Ni rayas, ni dibujos modifican en ellos, el sentido de la imagen hallada, manteniéndose el producto final en una cota total de impersonalidad. Tampoco introduce Adriano del Valle textos o frases, recurso frecuente en otros artistas, aunque por el contrario vayan en bastantes ocasiones acompañados de un título.

Si exceptuamos el collage dedicado a su amigo Fernando Villalón, propiedad del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, tampoco hallamos en su producción el empleo de la fotografía. La elección del grabado decimonónico como materia prima para componer los collages, confiere a estos un aire de drama burgués muy característico, presente también en la obra de Max Ernst.

Los primeros collages de Adriano del Valle, según declaraciones del hijo del artista, datan de

finales de los años veinte. Ahora bien, la ausencia de fecha en todos ellos impide precisar con exactitud el año de su realización. La mayoría de ellos deben ser inmediatamente anteriores a la guerra. Aunque conocamos alguno de fecha muy avanzada (en 1953 realizó uno, para la revista cinematográfica "Primer Plano" en el que se incluía un autorretrato suyo, que sirvió para felicitar el Año Nuevo) hacia 1945 Adriano del Valle abandona casi totalmente este procedimiento, dedicándose preferentemente hasta su muerte a la acuarela.

Esta falta de cronología, dificulta todo intento de clasificación y estudio de la posible evolución de su obra. No existe tampoco una cifra aproximada del número de collages realizados, aunque debió ser cuantiosa, ya que la dispersión entre parientes y amigos, al mismo tiempo que el escaso valor concedido por lo general a este tipo de obra, ha provocado la pérdida de muchos de ellos.<sup>(141)</sup> Sin embargo la familia guarda todavía sobres con recortes de grabados, preparados para alumbrar nuevas visiones fantásticas.

Aunque algunos de sus collages fueron dados a conocer en distintas revistas, no fueron generalmente concebidos como ilustración de su producción poética. Tan sólo al final de su vida se planteó la posibilidad que la muerte impidió, de realizar una obra en la que se conjugara la imagen y el verso, bajo el título de "Abrete Sésamo".



En los collages de Adriano del Valle proliferan las máquinas, las estructuras metálicas, elementos que proporcionan una cierta alusión al progreso técnico, los animales, personajes orientales, así como elementos extraídos de la antigüedad clásica, especialmente esculturas griegas. Todo ello en una mezcolanza abigarrada que quita operatividad al procedimiento (lám. 138, 144, 145, 146 y 147). Como decía Max Ernst no es la "cola" - lo que hace el "collage" <sup>(142)</sup>. El principio que rige el collage es la yuxtaposición de entes heterogéneos, lo que permite alumbrar mediante el choque de objetos descontextualizados las alucinaciones del artista. El valor del collage, su eficacia, reside en su capacidad de conjurar las obsesiones de su creador y de revelar aspectos insospechados de la realidad, y esto no se alcanza generalmente en Adriano del Valle. Sus collages pecan casi siempre de confusionismo, ya que no basta pegar manos y pies sin ningún tino. Sin embargo, cuando el autor reduce el número de elementos utilizados en la confección de la obra, ésta gana en intensidad y fuerza expresiva (láms. 141, 142 y 143) alcanzando esa belleza convulsiva y reveladora a la que aspira el surrealismo.

Los títulos que suelen acompañar sus collages, aunque en algún caso introducen una connotación irónica o satírica, como en el titulado "El huevo de Colón", la mayoría de las veces entorpecen la capacidad sugeridora del collage, al introducir una direccionalidad significativa que, de alguna forma, condiciona

al espectador, tal como ocurre en "Lavado de cerebro" (lám. 139) o "Vejamen del psicoanálisis". (140)

La colaboración de Adriano del Valle, después de la guerra en revistas falangistas como Vértice, y su actividad al frente del Instituto Nacional del Libro, entre 1941 y 1951, muestran un cambio ideológico, que sitúa al poeta en las antípodas de los postulados filosóficos que subyacían en las formulaciones surrealistas de su etapa de vanguardia. Sin embargo esto no es obstáculo para que siga utilizando los recursos formales de su etapa anterior en collages de signo radicalmente distinto como "El paraíso a la sombra de los aerostatos: en memoria del glorioso capitán Haya" (lám. 149) realizado para la revista Vértice, en cuyo nº 9, correspondiente a Abril de 1939 fue publicado, contribuyendo así a esa ceremonia de la confusión que puso al servicio de la exaltación de los vencedores los hallazgos expresivos del surrealismo.

NICOLAS LEKUONA (1.913-1937)

Si la suerte de nuestra vanguardia artística no hubiera sido, en líneas generales, la del olvido, cuando no la del premeditado ocultamiento, sería incomprensible que artistas como Lekuona hubieran permanecido - ignorados durante tantos años, no ya solo para el gran público, sino también para aquellas personas interesadas en nuestro pasado artístico más inmediato.

En 1979 por medio de una serie de exposiciones en Vizcaya, Guipúzcoa y Pamplona, descubríamos a través de las obras, celosamente custodiadas por la familia, a un artista que pese a la brevedad de los años de trabajo y a la juventud con la que los encaró, encarna como pocos el espíritu inquieto de los años anteriores a la guerra.

Nicolás Lekuona nació en Villafranca de Ordizia (Guipúzcoa) el 19 de Diciembre de 1913<sup>(143)</sup>. Dibujante infatigable, al parecer, desde niño, al trasladarse a San Sebastian para iniciar los estudios preparatorios de ingreso en la Escuela de Aparejadores, toma contacto con el ambiente artístico de la capital vasca, entablando una gran amistad con los pintores José Sarriegui y Olasagasti, que le sirvieron de introductores.

El año 1930, San Sebastián fué escenario de una importante "Exposición de Arquitectura y Pinturas Modernas" que tuvo su sede en los locales del Casino.

La exhibición de las últimas corrientes pictóricas representados por lo más valioso de nuestros artistas: Picasso, Juan Gris, Peinado, Ponce de León, Maruja Mallo, etc.. se vió acompañada de una serie de actos, constituyendo para Lekuona, que contaba entonces 17 años su primer enfrentamiento a gran escala con el arte nuevo.

En Julio de 1932 realiza en villafranca su primera exposición, presentado, el mismo año, tres dibujos en la Exposición de Artistas Vascos celebrada en San Sebastián. En 1933 se traslada a Madrid, iniciando aquí sus estudios de aparejador, que serían terminados en 1935. Durante estos años Lekuona comparte un estudio con Pedro Mozos y Martín Gamó<sup>(144)</sup>. En Madrid frecuenta la tertulia de Pombo en la que pontificaba Ramón Gómez de la Serna, iniciando una estrecha relación con los hermanos Zubiaurre y Jorte Oteiza, quien dedicará años más tarde a Lekuona y a otro amigo, el pintor Balenciaga, su obra "Interpretación Estética de la Estatuaria Magalítica Americana".

Lekuona entra en contacto con los grupos de vanguardia y pronto, por lo que hoy conocemos, se convierte en uno de los más sensibles representantes de los nuevos postulados estéticos. Pocos de sus correligionarios de entonces muestran, en el breve espacio de años, una actuación tan interesante en el campo del dibujo, collage, pintura, proyección arquitectónica, fotografía y fotomontaje. Su obra recoge una parte considerable -

de las preocupaciones estéticas del momento, y sorprendentemente sin contacto directo con los centros artísticos europeos, ya que no realizó ningún viaje al extranjero.

En 1933 obtuvo un segundo premio con "...ellos los detritus", en el Certamen de Noveles de San Sebastian, al que concurrió con nombre falso, ya que su familia le exigía la finalización de la carrera como requisito imprescindible para dedicarse a la pintura. Su osadía, al enviar un óleo sobre cartón sin emmarcar le vantó protestas en algunos críticos que consideraron tal acción como falta de consideración hacia el jurado y hacia el "arte". El Octubre de 1934, coincidiendo con la Semana Vasca, Lekuona realiza junto con sus amigos el escultor Oteiza y el pintor Narkis de Balencia-ga una exposición en la Sala Kursaal, en la que expuso gran número de obras. El mismo año, una obra suya figuraba también en la Exposición de Artistas Vascos, celebrada en Bilbao.

Nicolás Lekuona finaliza sus estudios de aparejador en 1935, regresando a villafranca. En los años comprendidos entre esta fecha y la de su muerte abundan los proyectos arquitectónicos. Por influencia de Aizpurua, uno de los arquitectos impulsores del - - Gatepac, con el que tuvo gran relación, en este período sus proyectos recogen las premisas racionalistas y funcionales impulsadas por la Bauhaus y que en España hacen suyas los miembros del GATEPAC. De todas formas

no abandona la pintura, volviendo a concurrir en el Certamen de Noveles organizado por la Diputación de San Sebastian en 1935.

Lekuona murió a los veinticuatro años en el frente de Vizcaya, concretamente en Fruniz, el 11 de Junio de 1937, dejando en poder de la familia unas ochocientas obras, muchas de ellas de pequeño formato, entre las que predominan los dibujos, que suman alrededor de unos seiscientos. Dibujos en hojas sueltas, en cuadernos y hasta en los sitios más insospechados, como la libreta de cuentas de su padre.

Parece que Nicolás Lekuona tuvo algún tipo de experiencia en el ámbito escultórico, así como en el literario, habiendo dejado una serie de reflexiones escritas en varios cuadernos.

Dejando al margen su pintura, de gran calidad y originalidad como veremos Lekuona destaca en campos poco frecuentados por nuestros artistas como el fotográfico y el fotomontaje.

Sus fotografías realizadas a partir de 1932 hacen gala de un fuerte expresionismo buscando siempre el ángulo insospechado de los objetos. Dos de estas fotografías, junto con dos dibujos que ilustran el poema de Rogelio Buendía "piedras" fueron reproducidas en el nº 12 correspondiente a 1935, de la revista aragonesa Noreste, dirigida por Tomás Seral y Casas.

Más adelante realizó algunas fotografías seriadas, en una sucesión casi fílmica. Lekuona mostró también interés por la realización cinematográfica, siendo probable que mantuviera contactos con Luis Buñuel, cuya familia pasaba la estación veraniega en San Sebastian.

Adelina Moya, autora de la catalogación de la obra de Lekuona y en proceso de realización de una tesis doctoral sobre el pintor vasco, sitúa el grueso - de la producción de Lekuona entre 1.932 y 1.936, aunque del año de su muerte también esté documentado algún fotomontaje.<sup>(145)</sup> Los años comprendidos entre estas dos fechas, abarcan el período más fecundo, el momento en que la obra de este pintor aparece más frecuentemente fechada.

La obra de Lekuona, especialmente el dibujo y la pintura, muestra gran variedad de registros en función de las diversas tentativas emprendidas por el ánimo inquieto del pintor. Hay en un momento de su producción una cierta obsesión por la máscara, que le acerca no solo temática sino también formalmente a Ensor. Tiene también dibujos que abarcan desde el trazado clasicista, al surrealista, pasando por el expresionismo y cubismo, pero en líneas generales se puede dilucidar una trayectoria que le lleva paulatinamente desde el cubismo al surrealismo. Esta última tendencia presente de manera esporádica desde 1933, se convierte en dominante desde 1935 hasta el final de su vida.

Lekuona en su producción surrealista se muestra

tremendamente original, oscilando su obra entre el automatismo rítmico y la línea biomórfica cercana a Arp, que dentro de nuestra pintura surreal no ha tenido un gran desarrollo. Ahora bien, sus obras cercanas a esta última tendencia no muestran ni la frialdad de las de Arp ni el distanciamiento silencioso de Tanguy, hay en ellas algo tenso y angustioso de innegable raíz humana.

Nicolás Lekuona realiza en torno a 1934 un tipo de obras, especialmente dibujos, aunque existen también algunos óleos muy representativos de su paso del cubismo al surrealismo. Los dibujos "Dos formas en idilio" (lám. 151) y "Diosa" <sup>(lám. 150)</sup> son buena prueba de ello. En éstos la línea se independiza, se enmaraña en giros no preconcebidos, da vueltas y revueltas al dictado del subconsciente, rellenando después el autor, las intersecciones creadas al azar, por el entrecruzamiento de las líneas, con rayas, punteados, cuadrículas, etc... lo que confiere a la obra todavía un aspecto cubista. No hay tema premeditado, sino que en la medida en que las formas aparecen en la superficie del papel, provocan asociaciones poéticas que después son acentuadas por el pintor. Este procedimiento automático imprime al conjunto la sensación de mutabilidad constante. El sinuoso contorno final parece estar en permanente proceso de expansión y retroceso, característica que los relaciona con las formas teleplasmáticas.

Otro recurso frecuentemente utilizado por Lekuona



es la contraposición del vacío y la masa. En la lám. 154, juega con la tensión que produce la oquedad que encierra la figura humana con el empuje ascensional de la forma vertical que surge de su centro. Esta obra, por la delicada gama de grises utilizada en su elaboración y por lo enigmático del tema, es uno de los cuadros más logrados de Lekuona.

Los personajes que pueblan las obras de Lekuona, son unos seres peculiares de aspecto gelatinoso, con referencias al género humano y que aparecen a veces luchando angustiosamente por zafarse de unas masas viscosas que los tienen atrapados (lám. 155).

En Lekuona encontramos aplicado a las figuras un tratamiento que utilizado especialmente en el paisaje fue empleado, desde comienzos de los años treinta profusamente por Palencia. Maruja Mallo y Rodríguez Luna, consistente en trabajos al óleo de forma estriada. El pintor vasco se sirve de ella en oposición a superficies de aspecto pulido y esmaltado, provocando efectos de gran fuerza expresiva (lám. 152). El espacio en su pintura, dentro de la más caracterizada expresión surrealista es estático y silencioso, haciendo gala sus escenas de la nitidez de las evocaciones oníricas (lám. 156).

Lekuona, uno de los maestros surrealistas más originales presenta también una faceta interesante: la de creador de fotomontajes. Si bien Benjamín Palencia

y Juan Ismael, de forma esporádica han incidido en es  
te campo, el pintor vasco es su representante más cu  
lificado.

La fotografía había sido junto con el grabado una de las materias primas utilizadas indistintamente por Max Ernst en sus primeros collages, pero desde 1921 el interés por el material fotográfico se atenúa para desaparecer casi por completo de la obra del pintor - alemán, a comienzos de 1922 Max Ernst había realizado mediante este procedimiento piezas tan notables como "Au-dessus des mages marche la minuit", de 1920 elaborada mediante recortes de fotografías de labores de crochet, o "Sambesiland", de 1921, en cuyo fondo figuraba un fragmento de fotografía área.

La predilección por el grabado se debió a que esta técnica presenta más ventajas y ofrece una mayor facilidad a la hora del ensamblaje. La trama del grabado en madera unifica todos los motivos utilizados, cosa que no ocurre con la fotografía, por lo que es más difícil diferenciar por parte del espectador, el material que le sirve al artista de soporte y el que es añadido posteriormente, lograndose de este modo un más alto grado de incongruencia.

Lekuona, al contrario que Max Ernst, se decanta por el elemento fotográfico, como base de sus collages fotográficos o fotomontajes. Este último término se identifica generalmente con el procedimiento potenciado por Hearfield en el seno del Dadá berlinés. El foto

montaje dadaísta partió de idéntico principio que el collage, la yuxtaposición de elementos heterogéneos, pero fué adquiriendo paulatinamente un fuerte contenido de crítica social, ausente totalmente en el collage y fotomontaje surrealista. La necesidad de transmitir unos contenidos ideológicos determina en aquel caso el uso de la fotografía, ya que permite encontrar, dentro del repertorio fotográfico de la época, el elemento - preciso para expresar la idea del artista, como, por - ejemplo, el rostro de Hitler frecuentemente utilizado.

Lekuona emplea los fragmentos fotográficos en sus fotomontajes al igual que Max Ernst el grabado en sus collages, es decir única y exclusivamente en función del choque de imágenes, careciendo sus obras de todo - contenido ideológico. Tan solo en alguna obra como la reproducida en la lám. 161 se puede vislumbrar una ligera crítica a la guerra y a la burguesía, ahora bien, sin la virulencia y ferocidad de la que hicieron gala los alemanes.

Algún fotomontaje (lám. 160) introduce elementos iconográficos del mundo de la publicidad comercial, pero la nota común al conjunto de fotomontajes de Lekuona es la valoración del desnudo, un cierto clasicismo de exaltación del cuerpo humano en la plenitud juvenil.

Pese a que en principio, como hemos dicho, el grabado presenta indudables ventajas, hay que hacer - notar que Lekuona utiliza los fragmentos fotográficos

con gran habilidad, buen tino en la elección de los motivos y sabiduría en la dosificación de éstos. Por lo general son pocos los elementos que componen cada collage, lográndose así por medio de imágenes claras un efecto de incongruencia mayor. Son muchos los - - aciertos, ingeniosos los hallazgos, como la relación establecida entre la mano y la pata del caballo o el proceso de continuidad entre la sucesión de pilares y el cuerpo de la ginnasta de la lám. 157. El principio surrealista del extrañamiento sistemático halla su formulación mas bella en el fotomontaje de la lám. 159 creando una imagen de arbitrariedad e incongruencia total.

Lekuona realizó alrededor de una veintena de fotomontajes, los primeros más cercanos al cubismo están retocados con pintura, limitándose el autor en los siguientes a la labor de yuxtaposición de fragmentos heterogéneos, sin ninguna manipulación posterior que modifique su sentido. Estos últimos, ya plenamente - - surrealistas y que son los que motivan nuestra atención, fueron realizados por Lekuona a partir de 1934. Al margen de ellos, el empleo del elemento pegado es utilizado de forma muy curiosa en "Examen de conciencia", un dibujo de 1935, en el que el pintor representa el interior de una habitación con cinco personajes en torno a una mesa y un sexto que entra en ellas. Las cabezas de todos los personajes son fotografías diferentes del propio Lekuona.

JOSE MORENO VILLA (1887-1955)

Moreno Villa nació el 18 de febrero de 1887 en Málaga<sup>(146)</sup>. Su autobiografía "Vida en Claro" recoge - en sus primeros capítulos la placidez de sus años infantiles y el ambiente familiar. En 1897 ingresa para hacer el bachiller en el colegio que tenían los Jesuitas en El Palo, a pocos kilómetros de su ciudad natal. Terminado éste, Moreno Villa se marcha a los dieciocho - - años a Alemania para cursar la carrera de químicas, con la idea familiar de que a su regreso se hiciera cargo del negocio de vinos que poseía su padre. Tras una primera estancia en Basilea se instala en Friburgo, en donde reside unos años, no consiguiendo el título de químico, ya que sus intereses poco tenían que ver con la elaboración del vino y mucho con la literatura.

Sin lograr su objetivo regresa a Málaga, y a comienzos de 1910 convaleciente de unas fiebres de Malta, decide trasladarse a Madrid<sup>8147)</sup>. Para ello escribe a Jiménez Frau en busca de traducciones de alemán, que le permitan la independencia económica. Ya en Madrid, conoce a Ortega y Gasset y a Francisco Giner, alternando los poemas con los estudios de historia del arte con Gómez Moreno, con el que después trabajará en la Sección de Arte del Centro de Estudios Históricos.

En 1917 Moreno Villa se traslada a vivir

a la Residencia de Estudiantes, en la que permanecerá durante veinte años, hasta que el 29 de noviembre de 1936 emprenda la marcha hacia Valencia, primer paso de su exilio definitivo. En la Residencia, que le liberaba de los aspectos prácticos de la vida cotidiana, encontró el medio adecuado para escribir y pintar, incluso con el tiempo contó con una habitación distinta a su dormitorio para este último menester.

Moreno Villa se relacionó en estos años con lo más valioso de las dos grandes generaciones literarias la del 98 y la suya del 27. Trabajó amistad con Federico García Lorca, Prados, Altolaguirre, Cernuda, Alberti, etc. Más tarde el perfil humano de muchos de ellos sería plasmado en su libro "Los autores como actores y otros intereses de aquí y de allá".<sup>(148)</sup>

En 1921 Moreno Villa se presenta a las oposiciones de Archivos, Bibliotecas y Museos, obteniendo la plaza de bibliotecario en el Instituto Jovellanos de Gijón, en donde desarrolló una importante labor, catalogando los dibujos que allí se guardaban, procedentes de las colecciones de Jovellanos y Cea Bermúdez.

El catálogo de estos dibujos realizado por Moreno Villa y publicado por la Diputación es un estudio fundamental al haber desaparecido la colección durante la guerra. Durante su estancia en Asturias Moreno Villa hizo la traducción por encargo de Ortega y Gasset de la obra de Wölfflin "Conceptos fundamentales en la historia del arte. Al año siguiente recre-

só a Madrid, reinsertándose en el ambiente de la Residencia. Más tarde, en 1931, pasó a ejercer la Dirección del Archivo de Palacio, fruto de los estudios realizados en este centro sería su libro dedicado a los bufones en la Corte española del XVII. "Locos, enanos, negros y niños palaciegos" publicado en Méjico.

Aunque ya en sus años malagueños, Moreno Villa comenzó a dibujar y modelar en barro, tomando como modelo a su abuela<sup>(149)</sup>, será a partir de 1924 cuando comience a pintar de forma continuada y "con verdadero fanatismo" según sus palabras<sup>(150)</sup>. En el capítulo que en su autobiografía dedica a su faceta de pintor Moreno Villa narra sus comienzos con los pinceles, frecuentando las clases del pintor Moisés, en el pasaje de la - Alhambra, a donde acudía a pintar desnudo. A esta academia libre asistieron también durante una temporada Salvador Dalí y Maruja Mallo.

Sus primeras obras están realizadas bajo la sugestión del cubismo, siguiendo las reproducciones de Picasso y Braque que aparecían en las revistas. Su aplicación fue tal que llegaron a repelerle los cuadros expuestos en el Museo del Prado teniendo que abandonar durante una temporada su labor de los sábados, que consistía en acompañar a un grupo de estudiantes, justificandose de esta manera: "Amigos por ahora no puede seguir mis explicaciones. Estoy tan metido en los problemas modernos de la pintura, que veo con repugnancia todo esto. Yo sé que algún día volveré con ustedes, pero de momento más vale no hablar; diría disparates".<sup>(151)</sup>

Su pasión por el cubismo fue tal que llegó a traducir a este lenguaje pictórico una obra de Goya: "El tribunal de la Inquisición", conservada en la Academia de San Fernando. Convertido al arte nuevo, Moreno Villa entra a formar parte del ambiente artístico madrileño, reconociendo incluso que "mi relación con los pintores fue más cordial, si cabe que con los literatos"<sup>(152)</sup>, habiendo colaborado en la difusión de los últimos postulados estéticos mediante una serie de conferencias. En 1931 fue uno de los firmantes del Manifiesto dirigido a la Opinión pública y poderes oficiales, publicado en el periódico de Madrid "La Tierra" (29-IV-1931) en el que se reclamaba una actuación en el campo de las artes, en consonancia con el cambio político experimentado, habiendo participado también en la formación de ADIAN en Madrid.

Moreno Villa, que ya había dado a la prensa una larga serie de títulos: "Garba", "El pasajero", "Luchas de pena y alegría", "Evoluciones", "Florilegio" y "Colección", se presenta por primera vez al público como pintor en 1925 en la exposición colectiva de los Ibéricos realizada en el Retiro, en la que expuso tres obras. Dos años más tarde, en diciembre de 1927, realiza su primera exposición individual en el Salón de automóviles de la Casa Chrysler situado en la Gran Vía, en la que presenta dibujos, pintura, grabado e ilustraciones para el "Polifemo" de Góngora (no olvidemos, que es el año del homenaje). Quizás por celebrarse en un local al margen de los circuitos normales de exposición



no tuvo excesivo eco, siendo solo mencionada por algunos críticos del momento.

En el n.º 47 de "La Gaceta Literaria", -- correspondiente a Diciembre de 1928 aparece un anuncio de otra exposición suya, en la Sala del Ateneo en la calle Santa Catalina n.º 12, del 1 al 15 de diciembre. El aviso reproduce un pequeño dibujo surrealista, y un breve texto del autor: "Pintura que no estimule los sentidos o el espíritu, es pintura de puertas y ventanas. Cada pintor bueno estimula de un modo. Cada época tiene también su modo de estimular. La nuestra violenta o enérgicamente. Si los estimulantes poderosos fatigan, pasaremos pronto. Pero el destino quedará contento de nuestra fidelidad". En esta ocasión Moreno Villa presentó veinte cuadros al óleo y otros seis al paste.

En 1930, varios cuadros de Moreno Villa fueron seleccionados por Miss Palmer, representante del Carnegie Institute de Pittsburg, junto con los de Climent, Maruja Mallo, Angés Santos, Siquella y otros más con destino a una Exposición de Arte Español Contemporáneo, celebrada en California.

En este mismo año estuvo presente como conferenciante y expositor, con cinco obras en La Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas, celebrada en el Casino de San Sebastián. En Noviembre de 1931 participó junto con otros jóvenes pintores: Santacruz, --

Isaias, Climent, etc.. en una exposición colectiva celebrada en el Ateneo Madrileño, y en otra organizada en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En este mismo museo, ya dirigido por Juan de la Encina, que lo sacó de su aletargamiento, Moreno Villa realizó en Octubre de 1932 una gran exposición con más de 40 obras, de muy diversa técnica: óleos, dibujos, litrograffas, dibujos a tinta de color y otros realizados sobre papel ahumado, que el autor denominaba -grafumos" y con los que obtenia efectos de gran delicadeza. En esta ocasión exhibió un curioso retrato doble del Duque de Alba, sin que este hubiera posado, y en el que el retratado aparecía de frente con la edad que tenia en aquellos momentos y de perfil reflejado en un espejo, con unos 25 años menos. Esta obra desapareció, ya que el lienzo fué utilizado de nuevo para pintar otra cosa.

Moreno Villa fue también uno de los pintores que formó parte del grupo de Arte Constructivo, exponiendo bajo la batuta de Joaquín Torres-García en el Salón de Otoño madrileño en 1933. En enero de 1935 Moreno Villa era el encargado de inaugurar con una exposición individual de dibujos y óleos, que pasó casi inadvertida, la Sala de Exposiciones del Centro de la Construcción de la Carrera de San Jerónimo. Participando un año más tarde en la magna Exposición de Arte Español celebrada en París en las salas del Jeu de Pomme, en Febrero de 1936.

Esta exposición clausuraba una etapa fecunda de Moreno Villa, en la que la investigación, la pintura, la poesía y la labor de conferenciante habían sido compaginadas admirablemente. El autor de "Jacinta la pelirroja" (resultado de un episodio amoroso que terminó en fracaso) fue trasladado a Valencia en 1936 junto a otros intelectuales y artistas.

En la ciudad levantina Moreno Villa comenzó a realizar junto con Arteta y Solana litografías en negro y en color en el taller que Renau puso a su disposición. Las primeras litografías en color de Moreno Villa, tuvieron como tema acontecimientos relacionados con el frente bélico que le fueron relatados por Emilio Prados. A esta serie pertenecen: "Los perros hambrientos sobre los milicianos muertos" y "Los efectos de una bomba". En Valencia fué también uno de los fundadores de la revista "Hora de España".

Moreno Villa, enviado por el gobierno de la República, a dar una serie de conferencias en América, labor que ya había realizado anteriormente salió de España el 3 de Febrero de 1937. Su primer punto de destino fue Washington, en donde expuso en los salones de la Embajada Española sus dibujos de guerra, que serían exhibidos otra vez en Rincón<sup>(154)</sup>. Después de Estados Unidos marchó a Méjico, en donde permanecería exiliado hasta su muerte en 1955.

Durante su etapa Mejicana Moreno Villa no

abandona la pintura, realizando al poco tiempo de llegar una exposición de dibujos en el Palacio de Bellas Artes y otra de pintura en la Galería de la Universidad, participando así mismo en la Exposición de artistas españoles organizada en 1940 por la Casa de la Cultura Española en homenaje a Machado en el primer aniversario de la muerte del poeta. Años más tarde sus retratos se expusieron en la Galería de Arte Mexicano y en las Salas de la Universidad.<sup>(155)</sup>

En Méjico la vida de Moreno Villa se encauza de manera similar a la del periodo anterior, escribe poesía, pinta, trabaja durante un tiempo en la "Casa de España en Méjico, instituto de investigación fundado por el gobierno mejicano, y colabora en distintas empresas culturales como el relanzamiento en Julio de 1944 de la revista Litoral, junto con otro grupo de exiliados! Juan Rejano, Emilio Prados, Manuel Altamirano y Francisco Giner de los Rios.

Afortunadamente, en el caso de Moreno Villa pintor, contamos con una serie de reflexiones del poeta sobre esta actividad artística, que nos ayudan a desentrañar lo que significó la pintura para él. Moreno Villa hombre estudioso y atento a los fenómenos intelectuales de su momento escribió en "Vida en Claro" refiriéndose a Vázquez Díaz, Romero de Torre, Zuloaga y otras figuras que destacaban en nuestro panorama artístico:

"Pero este lote de pintores costumbristas y

literatos dejó de interesarme íntimamente. Lo nuevo me tocaba más a lo vivo y despertaba estímulos en mí. Cada número de "L'Art d'aujourd'hui" o de "Cahiers d'Art" era recibido como palabra de promesa, como mirada sonriente. En ellos no había nada de lobreguez, ni de cansinas viejas aldeanas, ni de vestidos que trascendían a vaho caliente. La imaginación entraba en juego por vez primera en la historia del arte. El arte desde Picasso jamás disfrutó de tanta libertad y por consiguiente, de tanta alegría. Lo que para Ortega fue Deshumanización, para mí fue liberación de lo más primordial del hombre".<sup>(156)</sup>

José Moreno Villa se adentra por ese camino de liberación personal que para él es la pintura, y con tanta dedicación que Cesar M. Arconada escribe en 1928: "Si García Lorca es el poeta oficial de la Residencia, Moreno Villa es el pintor. El pintor de cámara."<sup>(157)</sup> Con ello alude a una faceta abundante en su producción pictórica, la de retratista, habiendo realizado para La Gaceta Literaria un gran número de retratos a pluma. Después en Méjico, este género absorbió casi totalmente su dedicación.

Su labor de ilustrador fue también importante, habiendo acompañado de dibujos sus obras: "Altos en la Resurrección" Alfaro, La Coruña, nº 57, Abril de 1926; "Schola Caerdis", Litoral, Diciembre de 1926, "Pruebas de Nueva York" Imprenta Sur nº 8, Buenos Aires Septiembre 1933. También ilustró "La Saeta" de Alfonso Reyes, publicada en Rio de Janeiro en 1931.

Además de los reproducidos en las páginas de La Gaceta Literaria, sus dibujos fueron frecuentes en otras revistas de vanguardia como Litoral, Verso y Prosa, de Murcia, y Papel de Aleluya de Sevilla. De todos ellos tan solo los realizados para "Jacinta la Pelirroja", el número homenaje a Góngora de Litoral, y los aparecidos en la revista argentina Sur, - se hallan dentro de la órbita surrealista.

La producción pictórica de José Moreno Villa, tras su cubismo inicial fue decantándose paulatinamente hacia la estética surreal, aunque nunca gozara ésta de carácter de exclusividad. El surrealismo que en el ámbito literario aparece en "Jacinta la Pelirroja" y se acentúa en obras posteriores como "Carambas" de 1931, "Puentes que no acaban" de 1933 y "Salón sin muros" de 1936, impregnó también toda una serie de lienzos suyos. Ahora bien, Moreno Villa no fue un surrealista en el pleno sentido del término, hombre, en el fondo de carácter conservador fue vanguardista tan solo hasta 1936, abandonando a partir de entonces todo tipo de aventuras.

El surrealismo fué aceptado por Moreno Villa, con todo tipo de matizaciones. Es muy significativo a este respecto que habiendo desarrollado una considerable labor teórica y crítica, a través de la cual vertió sus opiniones sobre pintura y literatura, tanto de forma escrita como a través de las conferencias, no existe nada suyo sobre este tema. El caso de Moreno Villa muestra una vez más, que el surrea-

lismo fue aceptado por muchos de nuestros pintores única y exclusivamente porque era la opción en punta de un momento histórico determinado, sin mediar la necesaria - asimilación de sus contenidos vitales e ideológicos.

Para Moreno villa el surrealismo fue la manifestación plástica de una vaga aspiración de renovación, como se desprende de su constatación a la encuesta realizada en 1930 por la Gaceta Literaria. En ella se preguntaba a distintos personajes entre otras cosas por los postulados literarios que presenta o presentó la vanguardia, a lo que el escritor y pintor contestaba: "No me interese nunca por los postulados que pudiera presentar. Me bastó con el espíritu...se distingue por preferir los terrenos duros a los mullidos, los territorios inexplorados y llenos de promesas o posibilidades a los urbanos, donde ya no cabe más que repetir el paseo".<sup>(148)</sup>

Opción estética que implicaba un deseo de cambio a nivel global y de carácter político. Moreno Villa sigue reflexionando:

"Pero es que había sentimiento político en el cubismo y demás fenómenos pictóricos de la primera mitad de siglo? En el cubismo, no; pero en el surrealismo sí. Declaradamente, en sus programas y manifiestos. Estas declaraciones, sin embargo, no añaden nada a lo que yo insinué. Mi pensamiento y mi creencia son que, subconscientemente, cualquier movimiento de aquellos fue revolucionario, iba contra las normas burguesas, adormecidas e ineficaces." <sup>(159)</sup>

Una parte considerable de la obra realizada - por Moreno villa se halla sin fechar, hecho que difi-- culta en gran manera el estudio de su evolución plásti- ca, impidiendo comprobar la afirmación de algún críti- co madrileño que consideraba, a la vista de su exposi- ción en el Centro de la Construcción de la Carrera de San Jerónimo, que, a comienzos de 1935, ya estaba supe- rada su etapa "superrealista". (160)

La aparición del surrealismo en la obra de Mo- reno villa, tras su cubismo inicial, hay que situarla en torno a 1927, fecha de su primera exposición indivi- dual. En aquella ocasión, parte de las obras expuestas en el local de la casa Chrysler mostraban ya en el tra- tamiento de los trazos lineales y en las manchas cromá- ticas una tendencia a la exploración del misterio. El mismo Moreno villa escribía de estas obras: "No os im- porte el objeto aludido, Reparad que yo no lo busco. Es mero ardid, escala o estribo para lanzar otras cosas al mundo". (161) A este año, 1927, pertenece el óleo reprodu- cido en la lám. 162, en el que toda referencia a elemen- tos conocidos ha desaparecido, siendo sustituidos por la plasmación del "modelo interior", exigido por André Breton.

La producción surrealista de Moreno Villa mues- tra diversidad de registros aunque en líneas generales predomina en ella en automatismo de funcionamiento sim- bólico. La mayoría de sus obras siguiendo a la máxima de Lautreamont "bello como el encuentro fortuito de - una máquina de coser y un paraguas en una mesa de dise- ño".



ción" juegan con el absurdo y la incongruencia enfrentando en una unidad espacial realidades heterogéneas. Un elefante desmesurado y una pareja ataviada de forma decimonónica en la lám. 172, o un caballo en corbeta dentro de un interior burgués.<sup>(174)</sup> No faltando como es de rigor las connotaciones eróticas, al incluir símbolos sexuales como el caracol.

De todas formas Moreno Villa no alcanza el refinamiento cromático en el ilusionismo verista de que hacen gala los surrealistas catalanes con Dalí a la cabeza, resultando este tipo de obras en sus manos, más burdos y en definitiva más ineficaces en cuanto al efecto provocador. Buen ejemplo de esto es esa tijera desmesurada que corta el cordón que une dos bolas (lám. 64) y que en Moreno villa se queda en mero juego líneal, cuando tal motivo iconográfico, servido por una técnica más depurada, hubiera provocado esa tensión perturbadora propia de las mejores obras surrealistas.

Moreno Villa crea un tipo de composición muy característico (láms. 169, 130, 173) en el que fuera de toda relación lógica y sin ningún tipo de proporción espacial, enfrenta representaciones más o menos esquematizadas de personas y animales, con conjuntos enhiestos de formas pétreas.

Estrechamente relacionados estilísticamente con estos cuadros se hallan los dibujos que ilustran -

"Paisajes líricos a punta seca" publicado en el nº 8 de la revista argentina "Sur", en septiembre de 1933. Al contrario de lo que ocurre en "Jacinta la pelirroja", - en la que los dibujos automáticos, casi meras viñetas en algunos casos, son independientes del contenido del texto, en este caso imagen y palabra coinciden plenamente, convirtiéndose el poema en explicación de lo representado. Uno de estos dibujos, el que acompaña el poema III es trasposición fiel, (con la única variante de un árbol y el tipo de puente representado) del óleo de la lám. 165 Siendo estos los versos que lo acompañan:

"Era el interminable momento de los obstáculos.  
El caballo grande arrastraba el peso liviano.  
El caballo pequeño, la carga pesada.  
Ninguna rueda del carrito coincidía con los rieles  
Y el caballo grande tenía que pasar por un arco  
diez veces menor que su altura.  
Y las dimensiones de los vehículos eran encontra-  
das.  
Y el cielo sobre la estepa, era como para hundir  
la frente bajo las raíces de los troncos sin ho-  
has".

El hecho de que el lienzo esté fechado en 1930, tres años antes que los dibujos, hace pensar que los textos nacieron al conjuro de aquellos. Tanto en esta serie de dibujos o grabados (a la que parece aludir el título) como en los óleos similares Moreno Villa juega con transcripción de propiedades de las cosas representadas. Las piedras se antropomorfizan mientras que los seres huma-  
nos se fosilizan.

Esta no es la única vez en que un dibujo se -

transforma en óleo o viceversa, ya que el cuadro de la lám. 163, es, salvo la ausencia de la luna, idéntico en su composición al dibujo que acompaña el poema "Cuando salga la gaviota" del libro "Jacinta la pelirroja".

El reciente estudio monográfico de Moreno Villa como pintor, realizado por Eugenio Carmona, actualmente en prensa, descubrirá los diversos aspectos que encierra la abundante obra plástica del hasta ahora tan solo conocido como escritor, gran parte de la cual se halla depositada en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

Moreno Villa no es un extraordinario pintor. Sin grandes recursos técnicos, carece también de una imaginación destacada, dentro de su producción surrealista. Sin embargo su obra posee el interés de hacerse eco de muchas de las formas, estilos, y temas que tuvieron vigencia en la pintura española de su momento. Desde el recurso que reducía a las figuras a su contorno exterior dotándolas de transparencia, utilizado también por Bores, Viñes y González Bernal, entre otros ("Con la piedra a cuestas" lám. 166 y "Composición surrealista", lám. 167) a la asimilación del motivo iconográfico del martirio de San Sebastian, tema frecuente de dibujos y textos de Dalí y García Lorca (lám. 171).

ALFONSO OLIVARES (1898-1936)

Alfonso Olivares es un personaje hoy casi totalmente desconocido. De alguna forma su figura es paralela a la de otro olvidado, el madrileño Luis Castellanos. Ambos trabajaron en las formulaciones plásticas más avanzadas de su momento, tuvieron preocupaciones teóricas y sus prematuras muertes pusieron punto final a una trayectoria artística, a todas luces prometedora.

Nació en Hernani (Guipúzcoa) en 1898, trasladándose a Madrid en 1917, para estudiar la carrera de Derecho, que acabaría, aunque ya por los mismos años compagina el estudio de las Leyes con la asistencia regular al taller del pintor Lopez Mezquita. Durante 1921 y 1922 -realiza la preparación para el ingreso en la Escuela Diplomática, pero el arte puede más, abandonando sus estudios de forma definitiva y trasladándose un año más tarde a París<sup>(162)</sup>. Plenamente decidido por el mundo del arte parece que le dijo a su maestro López Mezquita: "Yo no sé lo que está pasando allí, pero aquí, estamos perdiendo el tiempo".<sup>(163)</sup>

Con una gran intuición de lo que era necesario en ese momento, se instala en la capital francesa, decisión en la que le seguirán, en años posteriores, un gran número de nuestros pintores. Olivares rompe así con los lazos que le unían al academicismo y apuesta de forma decidida por las nuevas directrices del arte europeo, - con una convicción no frecuente en una persona de su

clase social y ambiente cultural.

Desde ese momento, 1923, su fina sensibilidad se hará eco de las tensiones e inquietudes que caracterizan la aparición de las últimas tendencias artísticas. - En París residirá hasta 1932, pero sin perder contacto con el mundillo artístico madrileño más avanzado, siendo uno de los organizadores más comprometidos de la siempre mencionada exposición de Artista Ibéricos de 1925. A su actuación personal se debió la concesión del Palacio del Retiro como sede de dicha exposición habiéndose encargado también de recoger los cuadros de los pintores residentes en París, que debían ser enviados a Madrid.

Alfonso Olivares brindó constantemente su apoyo a los jóvenes artistas españoles que iban llegando a la capital francesa y que hoy conocemos bajo el poco preciso término de Escuela de París. Sus años parisinos están marcados por el continuo contacto con Picasso, Gargallo, Julio Gonzalez, Juan Gris, Maria Blanchard, Cossio, Ismael de la Serna, Peinado, Bores, Oscar Dominguez, Manuel Angeles Ortiz y un largo etcétera.

1933 es el año de su regreso, contrayendo matrimonio al año siguiente. A partir de esa fecha y hasta su muerte, aunque sigue conservando su estudio parisino, establece su residencia en Madrid. Desde 1934 su producción pictórica decrece considerablemente, centrándose su actividad en la dirección de las tierras que poseía su familia, así como en su afición a los toros. Un accidente

fortuito durante una cacería fue la causa de su muerte en 1936.

Alfonso Olivares además de pintor, fue también un buen coleccionista, habiendo reunido en su casa un interesante grupo de obras de Picasso, Juan Gris, Angeles Ortiz, Cossio, Moreno Villa, etc..

En 1934, impreso por Manuel Altolaquirre, aparece en Madrid un libro de Alfonso Olivares, titulado "Arte Moderno", del que se hizo tan solo una tirada de 20 ejemplares. En él, además del texto que da nombre al volumen, aparecen reproducidos una serie de obras realizadas por el pintor, como las decoraciones hechas para la sede del diario argentino "La Nación", pintadas en 1929 y algunos retratos (el de su cuñada y otro de Botín), así como algunos de los cuadros de su colección particular, en concreto los de Picasso, Juan Grós y Moreno Villa.

En el texto que inicia el libro, Olivares después de considerarse surrealista: "Uno de los muchos ataques sufridos por los surrealistas es el habernos comparado con ese grupo de locos y niños y malos pintores"..., reivindica el papel de la imaginación en el arte contemporáneo, concediendo una importancia especial a la sorpresa. Olivares reconoce en este ensayo sobre el arte moderno, la importancia del cubismo. "Todo el cubismo ha sido la lucha para liberarnos de esa fuerza inútil e insuficiente de academicismo y descubrir los hilos ocultos que en el arte nos permitan hacer -

(con la misma aparente facilidad que los clowns) las audacias más fantásticas con un porvenir tan lleno de promesas, que sus límites me sería imposible delimitar", y - aboga por una plástica nueva, al margen del realismo. "En el arte hay que dejar a un lado esos hechos que, - por haber existido o existir, han dado ya su emoción y producir como esa luz, otros mundos nuevos, y por tanto, mucho más puros".

Dos años más tarde, en 1936, publica "Las escuelas españolas de pintura" (Madrid, Editorial Reus), esquema sinóptico de la evolución de nuestra pintura desde el siglo XIV hasta Goya.

Alfonso Olivares participó en algunas de las exposiciones más importantes realizadas en España, en estos años. Estuvo presente en la de los Ibéricos y en la celebrada en Septiembre de 1930 en el Casino de San Sebastián, a la que envió cuatro cuadros. No tenemos constancia de que realizara ninguna exhibición individual de sus obras por lo que hay que esperar a 1976 para que en Madrid se pudieran contemplar una selección de las mismas. En Marzo de ese año, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural organizó una exposición antológica con 51 cuadros, que descubren a un artista de gran personalidad, en cuyas obras afloran registros que van desde el cubismo al surrealismo rozando en algunas ocasiones la abstracción.

Las obras más tempranas de Alfonso Olivares que hemos podido localizar, corresponden a 1927, y nos mues-

tran un pintor inmerso en la onda del cubismo. Aunque este cubismo atemperado persistirá hasta 1936, coincidiendo con obras de planteamientos diversos, en torno a 1928 realizó ya una serie de telas conforme a los -- planteamientos del automatismo rítmico.

La producción surrealista de Alfonso Olivares, realizada casi totalmente en París, es tremendamente personal, y aunque a veces encontremos ciertas formulaciones cercanas en su sentir, al mundo mágico y lírico de Miro, servidas en gamas refinadas de color, su obra ha ce gala de una gran independencia. Esta producción -- surrealista se inicia cuando en el núcleo parisino, donde se gestó el movimiento, predomina la línea no figurativa impuesta por Andre Masson, desde 1924 a la que el pintor español se mantiene fiel, aunque con la llegada de Dalí en 1929 pierda la primacía en favor del automatismo de valor simbólico.

Las telas de Alfonso Olivares alumbran un mundo sugeridor en el que desconocidas formas establecen entre sí insospechadas relaciones espaciales (lám. 177) acercándose en otras ocasiones, a las visiones abigarradas de color y frenética movilidad que descubre el uso del microscopio (lám. 175). Una de sus obras más logradas es la que lleva por título "Columna dórica" (lám. 180) pintada en 1932, en la que el pintor ha sabido evidenciar ese mundo desconcertante por desconocido, pero, a la vez, inexorablemente próximo que aparece en el mejor Max Ernst. Aunque formalmente no exista ninguna -



relación con la obra del pintor alemán, si hay en esta ocasión una eficacia semejante, que justifica con sus resultados las aspiraciones formuladas por los surrea listas.

La obra surrealista de Alfonso Olivares se ha lla en ese límite impreciso que separa a una parte de la pintura surrealista de la abstracción, siendo el - transfondo misterioso y enigmático lo que la mantiene dentro de los postulados bretonianos.

LUIS CASTELLANOS (1915-1946)

Luis Medina Castellanos, era su nombre completo, aunque se le conocía generalmente por el segundo apellido. Nació en Madrid el 27 de Noviembre de 1915<sup>(164)</sup>, en el seno de una familia acomodada, en la que si bien no existían antecedentes artísticos propiamente dichos, si había tenido algún arquitecto entre sus miembros. Concretamente su abuelo Angel Medina, fue el arquitecto que realizó el Hospital del Niño Jesús y el que llevó a cabo la última restauración del edificio de Gobernación, en la Puerta del Sol, dotándolo de la garita donde se halla el popular reloj.

Luis Castellanos ha dejado unas breves notas - autobiográficas en la monografía publicada sobre él en 1946, por Alejo Climent<sup>(165)</sup> en la que vienen reproducidas una serie de obras suyas, así como su texto "Realidad y Realismo". En ellas relata como no llegó a terminar sus estudios secundarios, ya que ante su dedicada vocación por el dibujo, sus padres lo ingresaron a los catorce años en la Escuela Municipal de Artes Industriales, que dirigía en Madrid el crítico Francisco Alcántara. Este centro se caracterizó por un respeto a la libertad artística de los alumnos no muy frecuente por aquel entonces, por su empeño en inculcar el conocimiento directo de las cosas y gentes de España.

Con sucesivas becas Luis Castellanos, asistió a los cursos de verano que la Escuela organizó en distintos puntos de nuestra geografía, recorriendo así --

Galicia, Castilla, Vasconia, Aragón, Baleares y Portugal.

Cuando tan solo cuenta dieciseis años, en 1931 Castellanos empieza a interesarse por las formulaciones del arte nuevo. La llegada en 1933 a Madrid del pintor uruguayo Joaquín Torres-García, será decisiva para encauzar las diversas tentativas del joven pintor hacia presupuestos constructivistas. Torres-García ejerció una gran influencia en Castellanos, como él mismo reconoce: "en pocos meses obtengo a su lado una elemental, pero sanísima formación teórico-estética. Mi maestro me revela por primera vez la suma importancia de la geometría en las artes plásticas y adquiero las nociones de ritmo, estructura, armonía y número dorado que ya no abandonaré en lo sucesivo".<sup>(166)</sup>

Luis Castellanos participa con Yepes, Maruja Mallo, Moreno Villa y Benjamin Palencia, entre otros, en la muestra de arte constructivo organizado por Torres García en el Salón de Otoño de 1933. En Junio de 1934 realiza su primera exposición individual en el Ateneo madrileño, en la que expone una serie de cuadros constructivos, resueltos con formas geométricas originalmente coloreadas,<sup>(167)</sup> y que fue acompañada de una conferencia del pintor, pronunciada el 23 de Junio de 1934. En ella, con el título "La pintura soviética hoy" hizo una crítica del ~~realismo~~ <sup>(168)</sup> socialista.

El escaso apoyo logrado por Torres-García en Madrid le inducen a regresar a su patria. A raíz de esto Luis Castellanos estrechó su relación con Maruja Mallo

y Benjamín Palencia, momento en el que seguramente entraría en contacto con la primera escuela de Vallecas. Los años 1935 y 1936 están marcados por el deseo de introducir la rítmica geométrica en la expresión de la realidad en su obra.

Los años de la guerra, constituyen un paréntesis obligado, regresando a los pinceles de forma decidida en 1944, aunque existe alguna obra fechada con anterioridad.

En el verano de ese mismo año pasó una semana en Olmedo, en la que realizó numerosas acuarelas con vistas del pueblo y una serie de dibujos de rapaces, muy cercanos estilísticamente a los niños pueblerinos de Palencia.

En 1945 Luis Castellanos participa en la "Primera Exposición colectiva de jóvenes pintores españoles" inaugurada el 5 de Mayo de dicho año en la Librería Clán. Junto a él participaron en esta muestra los pintores Delgado Ramos, J. Fín, Eduardo Vicente, Javier Villatón Ruiz y Rafael Zabaleta y el escultor Cristino Mallo. Para esta librería dirigida por Tomas Seral y Casas, escritor e impulsor de numerosas actividades vanguardistas, y situado en la calle Arenal (hoy librería Carmen Abril) Castellanos realizó una decoración mural, desgraciadamente destruida a raíz de un incendio.

Esta no fue su única incursión en el campo de

la decoración de interiores, ya que realizó también dos paneles rectangulares sobre lienzo con una vista del antiguo Salón del Prado y otra de la Puerta del Sol, antes de las reformas decimonónicas, para el bar Flor situado en dicha plaza. Intervino además en la decoración de una tienda en la calle de Velázquez, hoy desaparecida.

La manifestación más relevante de este segundo período de su actividad artística la constituyó la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Madrid. La muestra inaugurada el 7 de Junio de 1946 estaba compuesta por 8 óleos y 10 dibujos. El catálogo anunciaba que el expositor disertaría brevemente el día de la inauguración sobre el tema "Realidad y Realismo". Las obras expuestas fueron las siguientes: Oleos, 1 Retrato (Colección F. de la Vega); 2 Retrato (Colección C. de Palomo); 3 Bodegón con paisaje (Col. F. de Milicua), 4 Bodegón (Col. J.I. Murcia); Bodegón; 6 Ventana, 7 Bodegón; 8 Cabeza. Dibujos: 9 el Geómetra; 10 Arlequin con antorcha; 11 Arlequin malabarista; 12 Anatomías junto a una fuente; 13 ventana con frutero; 14 Arlequin asomado; 15 Bodegón; 16 Perspectiva; 17 ventana con cardos y laúd (Col. J. de Entrambasaguas) y 18 Composición. Los dibujos números 9, 10 y 11 son hoy propiedad del Museo de Arte Contemporáneo.

Al contrario de lo que ocurrió con su primer exposición en el Ateneo, en esta ocasión la crítica reconoció sus extraordinarias dotes de dibujante y su buen hacer de pintor.

Su prematura muerte, ocurrida en Septiembre de 1946 cuando tan solo contaba 31 años puso punto final a la trayectoria artística de uno de nuestros artistas de vanguardia más atractivos, no ya solo por su obra pictórica, sino también por su esfuerzo teorizador. Luis Castellanos murió a consecuencia de una tuberculosis mal curada, enfermedad que le había obligado a pasar con anterioridad una temporada ingresado en el sanatorio de Valdelatas.

Luis Castellanos parece que fué el único pintor exceptuando a Benjamín Palencia que estuvo relacionado con las dos etapas de la escuela de Vallecas, aunque nunca fue uno de sus miembros asiduos. Así parece deducirse de su comentario sobre el acercamiento a Maruja Mallo y Palencia tras la marcha de Torres-García y lo corroboran, con respecto a la segunda etapa, los testimonios de San José y Alvaro Delgado recogidos por R. Chávarri en su libro dedicado a dicha escuela<sup>(169)</sup>. Ambos pintores lo recuerdan como hombre de ideas avanzadas, y gran preparación intelectual, que no se tomó en serio los intentos de Palencia de resucitar la experiencia primera, tras la guerra.

Estos comentarios así como los planteamientos teóricos que realiza Luis Castellanos en torno al concepto y representación de la realidad vertidos en su texto "Realidad y Realismo" llevan a Chávarri a pensar que Castellanos fué un factor importante de influencia ideológica, a través del cual una síntesis de las ideas

de Joaquín Torres-García entró en las dos experiencias  
de la escuela de Vallecas.<sup>(170)</sup>

Luis Castellanos, en las notas autobiográficas ya mencionadas, hablando de su iniciación en el arte "vanguardista a comienzos de la década de los 30, dice - textualmente: "Hay en esta época ciertos acercamientos surrealistas de los que conservo cuadros y algún dibujo". Esta línea de actuación queda bloqueada a partir de 1933 por influjo de Torres-García. Desgraciadamente no hemos logrado localizar ninguna de estas obras surrealistas, ya que la mayoría de estas que posee la familia están realizadas a partir de 1934, correspondiendo a su etapa constructivista, por lo que la justificación de su presencia en este estudio está motivada, al igual que en el caso de Ponce de León por la capacidad que tienen algunas de sus obras de trascender la realidad de los elementos rigurosamente representados y alumbrar un estadio superior.

Su texto teórico "Realidad y Realismo" es fundamental para conocer sus ideas estéticas. Castellanos comienza en él, llamando la atención sobre la existencia dentro de la pintura moderna, de una tendencia a la representación escueta de la realidad, mediante una técnica rigurosa que él denomina "neutral" y de la que pone como ejemplo a Salvador Dalí. Para pasar a continuación a destacar que este estilo parcamente descriptivo se muestra sumamente eficaz para propiciar la aparición del fenómeno que él denomina "realidad insertada". "En efecto,

sigue diciendo, un aspecto cualquiera de la realidad representada mediante esa inhibición de partidismo estético que llamamos estilo neutral adquiere súbitamente la condición de realidad inventada..."Y cita como ejemplo los grabados de los tratados científicos o pedagógicos(que por esta naturaleza fueron lafuente suministradora más importante de - imágenes para los collages surrealistas).

"Hay pintura hecha para los ojos que se queda en los ojos, que no penetra más adentro; hay pintura - para la cual el ojo es el medio de penetrar en la más profunda zona de la conciencia del ser. Pero de uno a otro extremo, el realismo, eso que llamamos realismo, copia de la realidad, imitación de lo visto por la vista, es la actividad previa de entendimiento en que estamos situados fatalmente". Luis Caballeros rechaza en - este texto sus premisas neoplasticistas anteriores abogando por el realismo, ahora bién un realismo que nada tiene que ver con el academicista trasnochado.

El pintor diferencia entre "la realidad local-temporal" y "la realidad sin lugar y sin momento" ..."en la primera el ojo copia directamente su propia función, En la segunda es el espíritu el que habla según un modo optico de expresión, ya transformado en signo el objeto real". Castellanos es consciente de que la representación pictórica del aspecto fugaz de la realidad rehuye la precisión, mientras que por el contrario la manifestación de la "realidad inventada" exige de forma irremisible la precisión. La inmovilidad así es una forma de re



presentar la eternidad. "Más a fin de cuentas, esto que entendmos por precisión en el estilo... no es sinó la consciencia de poseer un modo de operar pictóricamente, que al correr de los siglos ha venido a convertir en uni versal. Yo casi reducía su teórica a un empleo absoluto y riguroso del claroscuro y de la perspectiva sobre formas racionales distribuidas con orden, compuestos con esa geometría dorada que será objeto de un próximo ensayo a publicar."

El texto termina con las siguientes palabras:  
"Lentamente, creo que voy adentrándome en un nuevo modo de crear la realidad. Esta realidad me lleva sin cesar a preferir la sombra a la luz, el silencio al sonido, el vacío al volumen, la quietud al movimiento. Esta magia de lo negativo la siento como precursora de un estado de conciencia apto para hacer de la pintura no un juego, sino un acto reverente y tremendo del espíritu." (171)

Su obra "Dos atletas" (lám. 181) sin fechar ni firmar, pero que se supone de los años cuarenta es buen ejemplo del tipo de pintura a la que aspiraba Luis Castellanos. Por encima de la anécdota (es el retrato idealizado de su hermano Santiago, aficionado al atletismo y el suyo el que aparece de perfil) la obra se articula en función de las tres premisas que él consideraba necesarias; Realidad intemporal e inespecial, manera neutra y concepción compositiva geométrica arquitectónica, que le acerca de forma evidente a las formulaciones plásticas de la Neue Sachlichkeit. Su dibujo de la lám. 185 concebido bajo el inexorable imperativo de la luz fría

que congela las figuras, une la divina proporción con sugerencias espaciales derivados de Gorgio de 'Chirico.

Dentro de la escasa producción dejada por Castellanos destacan una serie de espléndidos dibujos realizados a tinta en 1945. (láms. 182, 183 y 184), en los que a pesar de estar sometidos al mismo rigor compositivo que el anterior, aluden por el contrario a un mundo más poético y sugestivo.

LUIS FERNANDEZ (1900-1973)

Luis Fernández, al igual que Alfonso Olivares desarrolló la totalidad de su actividad pictórica en París, ciudad en la que falleció en 1973, en medio del mayor de los olvidos. Ni un solo cuadro suyo figura en nuestros museos, a pesar de haber sido figura destacada de la denominada Escuela de París.

Nació en Oviedo el 29 de Abril de 1900<sup>(172)</sup>. A la edad de seis años empieza a recibir sus primeras clases de dibujo, pero la temprana muerte de sus padres (el padre en 1906 y dos años más tarde su madre) hace que se traslade a Madrid a casa de su abuelo y al cabo de un año a Barcelona, en donde pasó a residir con unos parientes. Su niñez y juventud no fue fácil, haciéndole abandonar su tío los estudios en el Instituto para entrar de aprendiz en una joyería de Las Ramblas. Sin embargo no abandona el arte ya que sigue los cursos nocturnos de la Escuela de Bellas Artes. En estos años aprende - también la técnica del repujado en cuero y a los 20 - años entra a trabajar en una imprenta. Después pasa una temporada en Madrid, durante la cual trabaja en el Museo de Artes Industriales en la calle del Sacramento, cuyo director prestó un taller a varios artistas jóvenes.

La verdadera carrera de pintor la inicia Luis Fernández en 1924 cuando decide trasladarse a París. Allí entabla relación con Braque, Ozenfant, Le Corbusier,

Henri Laurens, Giacometti, Brancuri, Arp, Pewsner, Mondrian, Miró y Picasso, con el que tuvo una gran amistad. De hecho Luis Fernández fue el único pintor con el que Picasso aceptó trabajar conjuntamente en una misma tela.<sup>(173)</sup> También colaboraría en 1928 con él un telón teatral, hoy en el museo de Toulouse y sería el encargado de seleccionar los 25 cuadros de Picasso expuestos por ADLAN en 1936, primero en Barcelona y después en Madrid.

Casi al mismo tiempo conoce a los surrealistas André Breton, Eluard, y unos años más tarde a René Char con el que mantuvo una larga amistad y para el que realizaría las ilustraciones de dos de sus libros: "A une sérénité crispée" (Gallimard, 1950) y "Le deuil des névrons", publicado en Bruselas en 1955 por la editorial Le Cornier. Luis Fernández realizó también otras ilustraciones.<sup>(174)</sup>

Durante unos años se dedica a la escultura - trabajando la talla directa de piedras duras<sup>(175)</sup> pero a partir de 1933 vuelve a la pintura, en la línea de una abstracción geometrizada, que después a finales de los años treinta abandona por el surrealismo.

Luis Fernández estuvo muy relacionado con el grupo surrealista francés, participando en algunas de sus empresas. En 1935 está presente en la exposición - surrealista de la galería Quatre Chemins junto a Dalí, Magritte y Oscar Domínguez entre otros<sup>(176)</sup>, participando el año siguiente en la gran Exposición Internacional -

de Surrealismo celebrada en Nueva York, bajo el nombre "Fantastic Art, Dada and Surrealisme".<sup>(177)</sup>

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, hubo - en París una serie de intentos de reagrupar a los surrealistas que habían permanecido en Francia. La mayoría de ellos se exiliaron con motivo de la invasión alemana habiendo creado en Nueva York un grupo muy activo en torno a Breton que tuvo importantes repercusiones en la posterior pintura americana, pero los que estaban en París - emprendieron una serie de actuaciones comunes. Una de ellas fué la realización de un fresco colectivo para el centro psiquiátrico de Ste-Anne. En diciembre de 1945 empezaron a trabajar en él Oscar Domínguez, Delanglade, Luis Fernández, Marcel Jean, Maurice Henry y otros pintores. Este fresco venía a sustituir uno de Frédéric Delanglade, que las autoridades alemanas habían hecho destruir durante la guerra.<sup>(178)</sup>

Cada uno de los participantes tenía encomendado un fragmento del fresco en el que podía actuar con plena libertad. El planteamiento se atenía al mismo principio que alentaba el juego colectivo del "cadavre exquis" pero el resultado, por la falta de unidad parece que no fué muy satisfactorio.

Luis Fernández años más tarde intervino también en la exposición de pintura surrealista, organizada y - prologada por Julien Levy en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas, con obras de Max Ernst, Gorky, -

Lohner, Magritte, Man Ray, Masson, Matta, Miró, Picabia, Kay Sage, Tanguy, Dorothea Tanning, etc...<sup>(179)</sup>

Fernández fue uno de los miembros de la denominada Escuela Española en París, grupo sin ningún tipo de cohesión estilística, formado por aquellos españoles establecidos en París que aceptaban las propuestas vanguardistas, y que fueron reunidos en una serie de exposiciones que llevaron este nombre.

Como apunta Fernando Castro en su monografía - dedicada a Oscar Domínguez, : "La escuela española de París era solo un pretexto para que estos artistas pudieran exponer colectivamente."<sup>(180)</sup> El mismo autor enumera estas exposiciones. La primera tuvo lugar en Praga, del 30 de Enero al 27 de Febrero de 1946, Llevaba por título "El Arte de la República Española": Artistas españoles de la escuela de París" y participaron: Picasso, Clavé, Flores, Peinado, Fernández, Ginés, Balbino, Ismael González de la Serna, Manuel Palmeiro, Parra, Viñes, Bores y Domínguez y los siguientes escultores: Condoy, Fenosa Lobo, Julio González, Roberto, González y Mateo Hernández.

La buena acogida que tuvo esta exposición hizo que la galería Druant-David de París, volviera a reunir a los mismos artistas en una nueva exposición que se denominó: Artistas Iberiques de L'Ecole de Paris y que permaneció abierta del 21 de junio al 6 de Julio de 1946. El nombre había hecho fortuna y un año más tarde y gracias a la intervención de Oscar Domínguez, amigo del director de la sala Anglo-French Centre de Londres, esta

organizó la muestra "Spanish painters in Paris" en Abril de 1947 con obras de Bares, Clavé, Fernández, Flores, Manuel, Palmeiro, Parra, Peinado, Picasso, Vilató y Viñes.<sup>(181)</sup>

Luis Fernández mantuvo la relación con los ambientes artísticos españoles, habiendo participado en algunas de las exposiciones organizadas en su país. Así cabe reseñar su presencia en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero de las Galerías Dalmau en 1929, en la de Arte Español celebrada en el Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines, del Jeu de Pomme, en Febrero de 1936, bajo los auspicios de los Ibéricos y en la Exposición de Arte Contemporáneo organizada conjuntamente por Gaceta de Arte y ADLAN en Tenerife en el mismo año. Ahora bien fue hombre de pocas individuales, la primera tuvo lugar en la Galería Cahiers d'Art de París en 1936, retrasándose la segunda hasta 1950, celebrada en la Galería Pierre. Después le seguirían las exposiciones de Turin, Galería Galata en 1965 y en 1968 en Iolas de París y Iolas-Velasco de Madrid. Por último un año antes de su muerte, en 1972, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de París realizó una importante exposición antológica.

Luis Fernández desarrolló también cierta actividad teórico-crítica, habiendo publicado en A.C. órgano de difusión del GATEPAC: "El escultor González" (nº 35 1º trimestre de 1932) y "Hans Arp y Madame Arp" (nº 36 de la misma revista barcelonesa. Otros textos suyos co

mo "L'apprentissage élémentaire de la peinture" (Abstraction-Creations, nº 2, 1933 y nº 4, 1934) e "Intentions" (Cahiers d'Art, nº 6-7, 1936) recogen los planteamientos de su autor en torno a la pintura de vanguardia.

Los inicios de su pintura se hallan en la línea de una abstracción geometrizada, con algunas obras cercanas a Mondrian por el rigor que muestran en el acoplamiento de los planos geométricos. Después a mediados de los años treinta, Luis Fernández se decanta hacia el surrealismo, período en que su obra alcanza una tensión y una violencia inusitada.

Aunque en torno a 1936 se muestra el pintor interesado en la investigación de la ambivalencia formal, en la línea de las alteraciones de perspectiva propias de las imágenes anamórficas, que tanta fortuna alcanzaron en el manierismo, su producción surrealista se halla en líneas generales bajo el signo del erotismo.

La pintura surrealista alcanza en Fernández - el vértigo de un inquietante descenso a las oscuras entrañas del ser humano. La falta de espacio que caracteriza estas obras (lám. 186) provoca el choque constante de formas con desbordamientos ambiguos y masas redondeadas. En composiciones abigarradas y densas hombres y mujeres se convierten en monstruos complejísimos en los que los sexos se multiplican en un proceso de erotización sin fin. La obra surrealista de Fernández, especialmente sus dibujos (láms. 187 y 188) alcanza cotas



de manifestación del potencial sexual del ser humano, solo igualadas por Brauner y Bellmer.

Si toda obra de arte sirve para conjurar los fantasmas, (el deseo escribe Freud "busca realizarse en la obra literaria"<sup>(182)</sup>) ninguna como la surrealista centrada en el erotismo ha servido con más intensidad de catarsis de una sociedad, que ha envuelto en el oprobio el contenido sexual.

Abandonado el surrealismo desde mediados de los años cuarenta Luis Fernández se decanta por un arte sobrio, escueto, que se enzarza cada vez más con sus raices hispánicas. Con un número limitado de temas en los que predominan las naturalezas muertas, de un ascetismo cercano a Zurbarán, una luz fría y espectral y una parca gama en la que reinan los grises realiza una serie de obras que nada tienen que ver con la exhuberancia de su etapa anterior, pero cuyo realismo quintaesenciado raya extrañamente con otro aspecto de lo surreal.

FEDERICO CASTELLÓN - 1915.

Dentro de la nómina de la pintura surrealista hay que incluir a Federico Castellón, pintor del que apenas existe alguna referencia en los estudios dedicados a la pintura española del presente siglo. Hay que recurrir al voluminoso estudio de Barré, "Fantastic Art Dada, Surrealisme" para hallar una breve ficha biográfica, en la que se nos dice de Castellón que es "un litógrafo americano, pintor mural y de caballete, nacido en Alhabia, en la provincia de Almería".<sup>(183)</sup>

Nos encontramos una vez más ante un pintor casi desconocido entre nosotros, que desarrolló su actividad pictórica en España en los años treinta y que establecido en Nueva York ha sido asimilado por la pintura americana.

Parece que en 1934 obtuvo una beca del Gobierno español para ampliar sus estudios en el extranjero. En febrero de 1935 realiza una exposición en Madrid, en la que la crítica resalta su dependencia de Picasso en los dibujos y su adscripción al grupo de los "suprerrealistas".<sup>(184)</sup> En este mismo año participó en la exposición celebrada en el Colegio de España en París, con cuatro obras: "Femme désolée", "Consolation", "Les fils oublie" y "Vie et mort", una de las cuales es la reproducida en la lám. 189, obra en la que aparecen representados de forma precisa una serie de elementos desconcertantes creando una escena irreal.

Federico Castellón figuró en algunos de las manifestaciones más importantes del surrealismo en Estados Unidos, como fue la exposición inaugurada en diciembre de 1936 en Nueva York bajo el nombre de "Fantastic Art, Dada and Surrealism", considerada en su día como la mayor muestra de pintura surrealista del mundo. Concebida con un sentido amplio, abarcaba a Dada, así como a los precursores del movimiento y aquellos pintores que de alguna manera se relacionaban con el surrealismo. Se reunieron más de 700 obras y estuvieron representados alrededor de cien artistas.

La exposición se articuló en distintas secciones, la de los "antepasados" abarcaba desde Archimboldo a los Caprichos de Goya, otra se hallaba dedicada a "los pioneros del siglo XX" con figuras como Chagall, Duchamps y Klee. El grueso de la exposición estaba constituido por Dada y Surrealismo y por último se hallaba un apartado de "Artistas Independientes de los movimientos dada y surrealismo" con un grupo heterogéneo de pintores, entre los que figura Castellón y Luis Fernández.

En 1941 Castellón obtuvo el premio Guggenheim. Años mas tarde presentó en la exposición organizada por The Art Institute of Chicago, "Abstract and surrealist american art" una tela "El hijo pródigo" de extraña composición y confusa simbología en la que aparecían en primer plano dos cabezas recostadas y al fondo una joven pareja junto a un caballo. Como siempre el título en las

obras surrealistas es un elemento más de distorsión.

Parece que además de la pintura ha desarrollado una gran actividad en el campo del dibujo y del grabado. El Museo de Arte Moderno de Madrid, posee una litografía firmada pero sin fechar (lám. 190) dentro de la línea del automatismo simbólico en la que trabaja su autor.

MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ (1903-1940)

Mariano Rodriguez Orgaz nació en Madrid en 1903<sup>(185)</sup> ciudad en la que años más tarde iniciaría los estudios de arquitectura. Hombre inquieto y de carácter aventurero, antes de terminar la carrera ya dió muestra de su pasión por los viajes, marchando a Paris en 1921 en donde realiza su primera exposición de pintura. Antes en Madrid, había sido durante poco tiempo discípulo de Simonet. En la capital francesa Rodriguez Orgaz contó con el apoyo de Madame Cutoli, coleccionista y mecenas de tantos artistas de vanguardia. Pero el joven pintor, tras una estancia - allí, continuó su periplo a Tahití, Australia y Grecia, en donde residió una temporada en la isla de Mikonos.

A su regreso a Madrid termina la carrera, obteniendo en 1932 el ansiado pensionado en la Academia de Roma, en donde permanece durante cuatro años. Siendo todavía pensionado realiza su primer viaje a Méjico, país que le entusiasmará y al que regresará en peores circunstancias tras la guerra. Las sugerencias producidas por estos viajes, serán punto de partida de sus pinturas futuras.

En 1936 se dió a conocer en Madrid con dos exposiciones, la primera en Enero de este año tuvo lugar en las salas del Ministerio de Estado, exponiendo en ellas los trabajos realizados durante su etapa de becario. El abundante número de obras abarcaba aspectos muy diferenciados. El primer apartado comprendía sus proyectos de

restauración en el que presentaba un estudio de los ya  
cimientos arqueológicos de la zona de Xochicalco, en -  
el estado mejicano de Morelos, con levantamiento de -  
planos y correspondientes propuestas de restauración.  
El siguiente apartado correspondía a un estudio realiza  
do sobre las obras de Palladio en Vicenza y por último  
Rodríguez Orgaz mostraba un proyecto de Museo de Arte  
Moderno.<sup>(136)</sup>

Su otra exposición madrileña tuvo un caracter  
diametralmente opuesto. Patrocinada por ADLAN, abrió  
sus puertas del 5 al 15 de junio en el Centro de la -  
Construcción, exhibiendo 16 obras que llamaron por su  
originalidad la atención de críticos como M. Abril y  
Enrique Lafuente Ferrari<sup>(187)</sup>. Las obras expuestas fue-  
ron las siguientes:

1. "Paijase de Tucubaya (Méjico); 2, 3, y 4  
"Paisajes de Thaití"; 5. Motivo ornamental de Polinesia;  
6. Paisaje Tropical; 7 Paisaje de Veracruz, 8 Paisaje de  
Tehuantepec; 9 Plano de la ciudad de Méjico; 10 Recuerdo  
Infantil; 11 Composición; 12, Sirenas de Capri; 13 y  
14 Copia de una estampa de la escala de la vida; 15. To-  
rero y 16 Granada.

Con motivo de esta exposición se imprimió en la  
imprensa de Manuel Altolaquirre un cuidado catálogo, en  
el que además de reproducir 6 de las obras expuestas, más  
un "Indio Polinesio" (Colección Bragaglia) fuera de catá  
logo, se incluía sin firmar un texto "Noticia" a modo de

prólogo, en el que el pintor hace confesión pública de intereses e intenciones. Comienza aclarando Rodríguez Orgaz, que son cuadros pintados hace más de dos años, los más recientes, y exponentes de una etapa en su carrera artística, que ya considera superada, y en la que: "El libertinaje pictórico de París le permitió la mayor libertad en cuanto a la forma de expresarse, - porque todos los atrevimientos e incorrecciones se permitían con la única disculpa de ser la manera de transmitir el mundo poético de los que representaban el arte vivo del momento. Pero esta libertad puede ser un inconveniente en el caso presente (continúa el autor). El figurín de París, la expresión difícil de entender, son solo refugio de los que no tienen nada que decir; pero son peligroso cepo para los que creen en la eternidad de lo efímero y tienen la ambición de seguir unidos a la tradición cuando ésta significaba la selección de los mejores".

Si bien su voluntad de ruptura con tal estado de cosas es evidente, no es tan explícito el autor a la hora de especificar los nuevos derroteros a los que se encamina por la senda de lo que denomine "un nuevo romanticismo". "Entonces (el romanticismo del XIX), como ahora, es corriente intentar escapar de la fórmula artística tradicional, sin contenido, y de la deformación que produce en el espíritu del individuo el ambiente social; se trata de escapar a países exóticos o al mundo tenebroso del subconsciente; pero en uno y otro caso, es una huida de la realidad. Por eso, el pintor no trata

de complicar por medio de abstractas formas, puramente formales, el ya complicado mundo de sensaciones, de por si casi impenetrable para los demás. No pide por tanto, la aprobación pública, pues sabe de la dificultad de penetrar en mundos subjetivos, y encuentra sorpresa y alegría al hallar personas espiritualmente afines."

Lamentablemente los acontecimientos posteriores vinieron a truncar la trayectoria artística de este arquitecto y pintor.

En este mismo año de 1936, participó también en la Gran Exposición de Arte Español Contemporáneo, que organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos y patrocinada conjuntamente por el embajador de España en Francia y por la Junta de Relaciones Culturales tuvo lugar en febrero-Marzo de 1936 en el Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines, en el Jeu de Paille de Paris.

Al estallar la Guerra Civil, Rodríguez Orgaz, tomó partido por el bando republicano, habiendo desarrollado durante el periodo bélico, una importante labor de protección al patrimonio artístico. A fines de Julio de 1936, formaba parte de la Junta de Incautación y "Protección del Tesoro artístico de Madrid junto a Carlos Montilla, Bergamin, Emiliano Barral, Sánchez Arcas, Angel Ferrant, Condoy y otros. Después al fundarse la Junta Central del Tesoro Artístico presidida por Timoteo Pérez Rubio fue miembro de ella hasta el final de la guerra. Entre otras actividades realizó junto con José Lino, las obras de acondicionamiento del Colegio del



Patriarca de Valencia, para depósito de obras de Arte, en la segunda mitad de 1937.

En 1939 salió de España junto al ejército derrotado. Estuvo primero en el campo de refugiados de Argel, del que fue extraído junto con César María Arconada por una dama inglesa amiga del poeta Louis Aragon, que los acogió en su casa de Normandía, para trasladarse después a Méjico. En Méjico Rodríguez Orgaz trabajó en el Instituto de Arqueología que dirige por aquellas fechas, Alfonso Reyes, habiendo realizado en el Palacio de Bellas Artes de la capital mejicana, también a comienzos de 1940 una exposición con una serie de proyectos de reconstrucción de edificios de la zona de Teotihuacan, y especialmente del templo dedicado a Quetzalcóatl, realizados al óleo, acuarela y gouache. En ese mismo año, - 1940, Rodríguez Orgaz falleció en Méjico a causa de una afección cardíaca.

A raíz de la exposición celebrada en ADLAN, Mariano Rodríguez Orgaz fue considerado como "superrealista"<sup>(188)</sup> habiéndole dedicado M. Abril las siguientes palabras: "No es que Orgaz pertenezca a la orden de los soñadores que sueñan para pintar, o pintan sus sueños, ¡Nada de eso...! Orgaz no pinta ensueños, pinta en sueños; deja que duerma el ser consciente y marisabidillo para que abran la puerta y salgan a jugar todo este tropel de chiquillos reprimidos que están deseando retozar y que no pueden expansionarse porque no les deja el domine; el controlador oficial de nuestros sueños"<sup>(189)</sup>

Ahora bien todas las deducciones de automatismo o de simbolismo onírico que de lo anteriormente expuesto se pudiera deducir no se corresponden con la realidad.

Rodriguez Orgaz sorprendió en esta ocasión por su novedad, por su sensibilidad en el tratamiento luminoso y por su peculiar sentido del color. Entre las obras expuestas en 1936 se destacaban una serie de paisajes sencillos, apenas esbozados, compuestos con una gran parquedad de elementos y que apenas eran más que escuetas transcripciones de ensoñaciones luminosas. El arquitecto-pintor, apostaba al arte español, no ya las novedades estilísticas, asimiladas en París, y que nos eran más o menos cercanas, sino una pintura subjetiva, con un cierto rasgo de ingenuidad y un desconocido exotismo.

Sus paisajes tropicales, sus vistas de la Polinesia constituyen una auténtica rareza. Los cuadros de Rodriguez Orgaz son obras inaginarias, sugerencias de paisajes conocidos o imaginaciones de otros sin conocer, como ocurre en la serie de "falsos" paisajes rusos (pais que nunca pisó). Sus obras, pese a lo que pudiera parecer no son nunca visitas de un lugar concreto, siendo el origen de sus sugerencias muy amplio. El hermano del pintor recuerda a este respecto el impacto que ejerció en él, el estreno en Madrid de la película "Tabú" que puso de moda el mundo polinesio. Otra película de ambientación africana tuvo el mismo efecto en sus cuadros.

Rodriguez Orgaz muestra en toda su producción

una gran libertad, y casi diríamos una arbitrariedad constante, no solo por la amplitud de su temática, que le lleva sin solución de continuidad del mundo primitivo al clásico ("Ulises") pasando por el retrato de Lagartijo, ("Un torero") y las costas de Capri, habitadas por sirenas de brazos en formas de ramas, sino también por el desparpajo irónico del que a veces hace gala. Uno de sus paisajes de la Polinesia aparece representado - sobre una bandera, imitando las tradicionales estampas de vistas de Cuba, sobre la bandera de este país que llevaban en la parte interior las tapas de las cajas de puros.

La relación de Rodríguez Orgaz con el surrealismo no procede indudablemente de este tipo de obras, pese a la opinión de la crítica del momento, sino que se debe a una serie de cuadros fantásticos realizados antes de su marcha a Méjico. La mayoría de ellos están sin fechar, pero cabe pensar por las diferencias que muestran con el grupo de los expuestos en 1936 (realizados dos años antes) que debieron ser pintados entre 1934 y 1936.

Rodríguez Orgaz, de acuerdo con las ideas vertidas en el texto del catálogo, al que se ha hecho alusión, en el que consideraba necesario abandonar las experiencias meramente formales en favor de un regreso a la figuración, aunque nunca la tradicional, pinta durante estos últimos años una serie de cuadros dentro de una línea más romántica que surrealista, con todo lo que conlleva el término, dentro de la mejor tradición

del siglo XIX, de gusto por lo fantástico, primado de lo subjetivo, ansia de exotismo y exceso de literatura. Son obras curiosas como "Apocalipsis" (lám. 191) ingenua visión de San Juan en Patmos. En otras como "Noche" pone en escena una visión nocturna, en la que no faltan la luna ni ingrátidos seres flotando entre los árboles. Dentro de la misma línea cabe reseñar un cuadro de respetables dimensiones dedicado a Campoamor, visión satírica del romanticismo, en el que están representados todos los tópicos de este movimiento, la noche, la muerte, los cipreses, et...

Hay una obra inacabada interesante por su tema, ambientada en un escenario clásico y con figuras de clara ascendencia griega, que la familia del pintor interpreta como la representación del complejo de Edipo, considerado por Freud como uno de los condicionantes decisivos en la evolución de la personalidad humana. Lo que supondría un ejemplo concreto de trasposición directa a la pintura de la teoría fraudiana. Parece que durante un cierto periodo de su vida Rodríguez Orgaz estuvo - fuertemente influenciado por las lecturas de Freud.

Rodríguez Orgaz, durante su exilio mejicano realizó una serie de dibujos coloreados con guache en los que confluyen los dos polos sobre los que se asienta su arte, por un lado su formación arquitectónica y por otra su inclinación por la pintura imaginaria, dando lugar a una colección de espléndidas reconstrucciones fantásticas de templos y ruinas aztecas, que hoy conserva su familia.

RAFAEL ZABALETA - 1907-1960

Aunque Rafael Zabaleta alcánce tras la guerra su máximo potencial expresivo, en los años que anteceden a 1936 realiza una serie de aproximaciones a los últimos postulados pictóricos especialmente cubismo y surrealismo, de gran interés.

Zabaleta ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1924, pero será a partir de - 1932, cuando, en palabras de C. Rodríguez-Aguilera, - amigo del pintor desde aquella fecha, "viva una época de ensayos, de tentativas a través del mundo surrealista. La obra de Freud, de los poetas surrealistas franceses, el conocimiento de la obra de Dalí, de Miró y de Picasso, le llevan a ensayar actitudes paralelas".<sup>(190)</sup>

Un viaje a París en 1935 refrendó todos - lo anteriormente descubierto por medio de las lecturas. Hay en este período de formación del pintor un esfuerzo constante en asimilar los presupuestos tanto teóricos como formales de las últimas tendencias estéticas. Fruto de esta labor de asimilación son una serie de óleos surrealistas, en los que sueños y obsesiones infantiles se adoptan a las formulaciones que divulgaban las reproducciones de las revistas surrealistas. Incluso llegó a representar en unatela de visión que relata - André Breton en el Primer Manifiesto, y que está en - el origen del movimiento, consistente en un hombre partido en dos por una ventana.<sup>(191)</sup>

La mayoría de estas obras desaparecieron durante la guerra, restando tan solo de su etapa surrealista una serie de dibujos, de pequeño formato, realizados hacia 1939, con agua-tinta y pincel, conocidos como "Sueños de Quesada" (láms. 192 a 199). Titulados así por Eugenio D'Ors, quien los dió a conocer por primera vez en 1943, en una exposición celebrada en Vilafranca del Penedés. En este mismo año volvieron a ser exhibidos en la Sala de la Revista Escorial, en Madrid, La Sala Ruiz Castillo los expuso de nuevo en 1977. Habiendo aumentado la difusión de estos dibujos al ser publicados por Cela, acompañando textos suyos en la obra "El Solitario", que ha conocido diferentes ediciones.<sup>(192)</sup>

El conjunto inicial de los Sueños de Quesada estaba formado por unos veinticinco dibujos, aunque después se han incorporado a ellos otros de matiz semejante.

Todo el arte de Zabaleta es el resultado de la confluencia y amalgama de dos entidades bien diferenciadas: las coordenadas intelectuales de la mentalidad más avanzada de su momento y la cultura popular del medio rural jienense en el que se desenvolvió, su existencia. Esta última hacía compatibles las creencias religiosas ortodoxas con la fé ciega en las apariciones, poder revelador de los sueños y avisos sobre naturales, como el que llevó a la miseria a una familia de Quesada, en la que todos sus miembros dijeron-

oir la voz de un angel que los anunciaba que iban a morir todos juntos en un dia determinado, fecha en la que tras haber repartido sus bienes entre deudos y amigos se tendieron en sendas camas a esperar funeralmente vestidos de negro su próximo fin. (193)

Los dibujos de la serie Los Sueños de Quesada, ambientados en su mayoría en escenarios de interiores burgueses decimonónicos y en espacios urbanos centroeuropeos alumbran una visión alucinatoria de la vida y los seres en la que subyacen recuerdos e impresiones de la infancia del pintor, junto a las obsesiones de un líbido reprimida, soterrada en el subconsciente. Hay en estos dibujos referencias a la Guerra del 14, que llegaron a su mente infantil a través de los documentos gráficos de las revistas ilustradas, alusiones a inventos y artilugios de comienzos de siglo que un convencino entusiasta de los avances técnicos llevó a Quesada, pero sobre todo fantasías eróticas elucubradas por la mente de aquel eterno solitario.

En estos dibujos se entremezclan como en una incongruente pesadilla los símbolos sexuales, peces, serpientes y pulpos que pululan por todas partes, espejos que reproducen imágenes imposibles (lám. 196) grandes acuarios, mujeres semejantes a las de Delvaux que deambulan desnudas en ambientes que le son extraños con la mirada ausente (lám. 198) hombres que ven inexorablemente contrariada su aproximación a la mujer, por todo tipo de trabas; pulpos, barandillos, agua, etc... (láms. 195 y 199).

El origen de este tipo de visión se halla en los conflictos creados por una moral represiva, que se evidencia en la abundante alusión al pecado y a la tentación. Siendo representado el maligno de forma ingenua como un hombre con alas de murciélago, dentro de la mejor tradición de las historietas edificantes para adolescentes - (láms. 194 y 195).

Este mundo distorsionado y turbador halla su correlato literario en una serie de textos escritos por Zabaleta, siendo uno de los más significativos el que - lleva por título "La mujer y el diablo".

"La mujer y el diablo enmascarados en el lujo submarino de un salón verdoso donde las puertas a mundos desconocidos de los espejos les pone cabeza de pájaros y alas de murciélago sorprendiendo gestos incomprensibles de personajes ahora desconocidos y disfrutando de enfermedades donde la naturaleza se educa y los caprichos son por fin respetados. Somos entonces dos habitantes de un mundo que con los años se va alejando lentamente de la Tierra." (194)

Durante los años de la guerra Zabaleta realizó una serie de obras con temas proporcionados por los acontecimientos bélicos, algunos de los cuales participaban también de los hallazgos formales del surrealismo. Después, a partir de 1940, su obra se centra en la representación de los hombres y tierras de Quesada en un estilo fuertemente estructurado y con un empleo agresivo del color.



CARLOS RIBERA SANCHIS (1906-1976)

Nació en Alcira (Valencia), hijo de un médico rural apasionado por la fotografía y el cine. En 1914 se traslada toda la familia a Madrid en donde establece su residencia. Casualmente asiste en 1920 a la corrida en donde murió Joselito y Carlos Ribera que cuenta con trece años realiza una serie de dibujos de la secuencia de la cogida del torero, que son los únicos documentos - gráficos del acontecimiento, por lo que al día siguiente son reproducidos los apuntes tomados en todos los periódicos de Madrid.<sup>(195)</sup>

A pesar de su afición por el arte, sigue la tradición familiar y realiza los estudios de Medicina, simultáneamente con los artísticos en la Academia de - San Fernando, terminando las dos carreras en 1928. A comienzos de 1930 se traslada a San Sebastián, ciudad - en la que transcurrirá el resto de su vida. Su llegada a la capital guipuzcoana coincide con un momento de gran actividad artística personal pinta, dibuja y expone. En 1931 participa en la Exposición de Arquitectura y Pinturas Modernas, celebrada en el Casino de San Sebastián y un año después realiza su primera exposición individual en el Yacaré-Club de la misma ciudad.

Carlos Ribera, que ya en sus años de Madrid había estado relacionado con los ambientes artísticos, participa activamente en los círculos culturales guipuzcoanos, siendo en 1934 uno de los fundadores de la - -

sociedad artistica G.U., junto con Tellaeche, Landi, Olasagasti, Juan Cabanas y otros.

A partir de 1942 comienza a realizar de forma regular la crítica de arte en "La voz de España", labor que compagina con el ejercicio de la medicina y de la pintura, a la que ya no se dedica de forma exclusiva. Años antes habia también publicado algun artículo como el que apareció en el nº 6 de Vértice (Noviembre de 1937) bajo el título "Arte Moderno".

Tras la guerra Carlos Ribera desarrolló una importante labor de promoción artistica. Junto con un grupo de donostiarras resucita el Círculo Cultural y el Ateneo Guipuzcoano, impulsando la creación de concursos de pintura y activando desde su cargo de concejal y teniente de alcalde del Ayuntamiento de San Sebastián la labor expositiva de la Sala Municipal de Arte.

Las primeras obras de Carlos Ribera se hallan dentro de una línea tradicional realista y académica, - en la que abundan los bodegones y las escenas de interior, después evoluciona asimilando los nuevos postulados estéticos, especialmente cubismo y surrealismo. Deudora de estas dos tendencias se muestra "La lechera al sol", obra de 1930 (lám. 200), que fué reproducida en la revista aragonesa Noreste (Verano de 1934) y en la que aparece representada una figura femenina de ascendencia cubista, articulada en diversos volúmenes sobre un espacio típicamente surreal. Otras obras de estos años,

como "Equilibrio Uno", pintada en 1931 (lám. 201), hacen gala por la incongruencia del extraño artilugio representado (en el fondo no es más que una serie de elementos - arquitectónicos descontextualizados) de la incoherencia de los montajes surrealistas.

Su arte después de la guerra pierde la agresividad vanguardista derivando hacia cauces más tradicionales en los que predomina el paisaje y el retrato.

JUAN ANTONIO MORALES (1912)

Juan Antonio Morales nació en 1912<sup>(196)</sup> en Villavaquerín provincia de Valladolid, siendo errónea la fecha generalmente apuntada de 1909. Dos años más tarde se traslada con su familia a Cuba, en donde su padre - ejerció la medicina durante muchos años, pero no se cortan los lazos de unión con la Península ya que volvió a Valladolid con nueve años para realizar el bachillerato. Finalizado éste regresa a Cuba en 1929 en donde empieza a pintar. Al ganar un cartel suyo el concurso organizado para anunciar los Juegos Olímpicos Centroamericanos su padre le permite regresar a España y seguir los cursos en la Academia de San Fernando. Así pues su formación artística tiene lugar en Madrid, en vez de en Méjico junto al surrealista Diego Rivera, como en un principio se había proyectado.

Juan Antonio Morales ingresa en San Fernando en 1932, conociendo en este tiempo a José Caballero cuando ambos copiaban en el Casón. Caballero lo introduce en los ambientes vanguardistas madrileños, relacionándose con el grupo de pintores y poetas que terminaban sus tertulias en la casa que Pablo Neruda tenía en Argüelles. Además de la Academia, frecuentó también el estudio que Vázquez Díaz tenía en la calle de María de Molina.

Cuando llegó de Cuba Morales practicaba una pintura de corte costumbrista, de la que exhibió unos cuantos ejemplares en una exposición de Valladolid. Fue su contacto con Lorca, Caballero, Moreno Villa, Maruja

Mallo etc... el que le decantó hacia los postulados surrealistas que entonces primaban en los jóvenes pintores. Su surrealismo fue esporádico y como en tantos otros artistas se reduce a un escaso número de años, los comprendidos entre 1932 y 1936.

De este periodo se conservan muy pocas obras, y las localizadas nos hablan de un surrealismo atemperado muy poco virulento. A 1932 corresponde el "Marinero Ciego" (lám. 202) con soluciones cercanas a Ponce de León y Luis Castellanos, por la rotundidad y cierta simplicificación con que son tratados los volúmenes, así como por el sentido enigmático que, sin grandes distorsiones rezuma la escena. La lám. 203 reproduce un dibujo sin título, expuesto en la XX Exposición de Arte de Venecia, celebrado en 1936 y que hoy pertenece al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. El tratamiento escueto de la línea y la precisión del trazo lo sitúan cerca de los dibujos para ilustraciones realizados por Cabañero, siendo innegables las influencias picassianas en el tratamiento de la rotunda figura femenina.

De su etapa vanguardista Morales ha dicho: "Extraigo algún provecho; sobre todo, un concepto más constructivo, y una gimnasia imaginativa que luego, bien complementada con el estudio del natural, no podía ofrecer un horizonte más amplio." (197)

La guerra puso punto final a su flirteo con las vanguardias. En 1941, tras unos años de inactividad

reemprende su labor pictórica, participando en el Salón de los Once en 1945 y 1948 y en la segunda exposición de la Academia Breve, obteniendo el Gran Premio de Venezuela en la I Bienal Hispanoamericana. Aunque la trayectoria posterior de Morales se haya centrado en la labor de retratista de sociedad, después de la guerra pinta todavía alguna obra en la que perviven ecos del surrealismo anterior, en ellas aparecen solitarias y en simismadas figuras enfrentadas a amplios espacios de horizonte bajo como "El fantasma de la playa", o naturalezas muertas formadas con arbitrarias agrupaciones de objetos, estando presente también sugestiones chiriquianas.

El elemento enigmático de las mejores obras de Morales no es solo resultado del tratamiento peculiar de los temas sino que viene dado por el tratamiento lumínico. Las gamas plateadas, las luces frías imbricados en la abundante materia son las encargadas de extraer de los fondos oscuros en penumbra, una verdad más intuida que real.

### SURREALISTAS ESPORADICOS

Además de los pintores anteriormente estudiados otros miembros de la vanguardia artística española se sintieron atraídos por el surrealismo en un momento determinado, realizando de forma esporádica alguna obra relacionada con este movimiento. Entre ellos cabe destacar a:

#### DARIO CARMONA

Que perteneció, siendo uno de los componentes más jóvenes, al grupo malagueño que editaba la revista Litoral. Como él mismo ha relatado en la introducción que acompaña la edición facsímil de esta revista<sup>(196)</sup> su formación tuvo lugar en aquel ambiente propicio al surrealismo con tertulias en casa de Emilio Prados, el ideólogo del grupo. Allí entro en contacto con los textos surrealistas, las obras de Freud y las revistas Cahiers d'art y La Revolution Surréaliste que se recibían con regularidad.

Ninguno de sus dibujos fue reproducido en los números de Litoral, sin embargo tres de ellos ilustraron el número monográfico dedicado al surrealismo del Butlletí del Grupament Escolar de 1930, uno automático "La noticia inesperada" (lám. 202) dedicado a J.R. Masoliver: "Al meu amic a distança y seuse distànças Joan Ramon amb l'estimació y l'amistat d'en Dario. Màlaga 18 Març 1930" y otro titulado "El escolar (lám. 203). Después Carmona evolucionó hacia un realismo cada

vez más comprometido. Así en 1933, participó en la I Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo Madrileño del 1 al 12 de Diciembre, habiendo desarrollado posteriormente labores de ilustrador en la revista Umbral, así como de cartelista para el bando republicano durante la guerra.

GREGORIO PRIETO (1897)

Manchego de Valdepeñas que tras sus estudios en la Academia de San Fernando marcha pensionado a Roma en donde permanece dos años continuando después viaje a Grecia y Egipto. Desde muy joven realiza gran número de exposiciones regresando a Madrid en 1950, después de una temporada en Londres. Prieto ha creado una mitología personal en la que efebos, ruinas clásicas, marineros, estatuas y maniquíes se entremezclan en una serie de óleos de factura áspera, en los que falta ese sentido enigmático propio de las mejores obras surrealistas (láms. 206 y 207). Más cerca de la sensibilidad surreal se hallan sus dibujos en la línea de Man Ray y Picabia, en los que el trazo ondulante crea sin solución de continuidad rostros, flores, pájaros y manos.

ISAÍAS DÍAZ (1898)

Pintor formado en la Academia de San Fernando durante los años 1926-1928, pasa después al taller de



Vázquez Díaz, quien ejercera una notable influencia en sus obras de los años treinta. A pesar de que su producción se ha mantenido siempre en la órbita realista, pinta en 1936 un óleo de temática sorprendente, en el que se asimilan los cristales de unas gafas a las ruedas de una bicicleta (lám. 208). Lo arbitrario de la composición se debe a ser la trasposición visual de una greguería de Ramón Gómez de la Serna: "Pasa la bicicleta por lo alto del camino y el paisaje se pone gafas:

En algunos de los componentes de la escuela de París se produjo también un acercamiento momentáneo al surrealismo. Hay que tener en cuenta que este y el cubismo son las dos tendencias que dominan el panorama pictórico parisino cuando la mayoría de estos pintores españoles se instalan en la capital francesa a mediados de los años veinte. Además de Luis Fernández, anteriormente estudiado, cabe reseñar a:

FRANCISCO BORES (1898-1972)

Cuya obra recoge el influjo de Picasso y Gris pero se siente atraído también por el surrealismo por la potenciación de la espontaneidad que este conlleva. Residente en París desde 1925, su primera exposición en la galería Percier en 1927 muestra esta doble influencia. A partir de ese año Bores realiza una serie de obras surrealistas, óleos dentro del automatismo rítmico (lám. 209) y dibujos como el que aparece publicado en el nº 8 de Litoral (lám. 210). Otros dibujos

automáticos de esta época guardan estrecha relación con los de Lorca, mezclando trazos sinuosos, letras, punteados, rayados y objetos descontextualizados.

Bores estuvo relacionado con el grupo de - Breton, habiendo realizado la cubierta del nº 5 de 0 Minotaure, de Febrero de 1934, en el que se incluía también en su interior la reproducción de una obra suya. En el número 7 de la misma revista (Julio de 1935) aparece un estudio sobre su obra firmado por Maurice Raynal acompañado por reproducciones de sus cuadros.

#### HERNANDO VIÑES (1904)

Es otro pintor al que el influjo benéfico del surrealismo sirvió para liberar su pintura de las rigideces del cubismo estricto. Esto es netamente perceptible en las obras pintadas entre 1926 y 1930, período de investigación y búsqueda dentro de su trayectoria artística, con lienzos como el reproducido en la lám. 211, titulado "Mujer", fechado en 1927 y dedicado a su amigo Alfonso Olivares. Buen ejemplo de distorsión de la realidad y arbitrariedad total en el tratamiento de la figura femenina.

#### ISMAEL G. DE LA SERNA (1897-1968).

Pintor granadino residente en París desde - 1920. Al igual que en los casos anteriores su obra se halla entre el cubismo y el surrealismo. Dentro de esta

última tendencia realiza una serie de obras en las que concediendo gran importancia a la textura, representa unos bloques de materia imprecisa entre la madera y la piedra, de los que surgen figuras y formas indefinidas, véase "Monumento a la Resistencia" de 1934 (lám. 212) y la lám. 213.

N O T A S

1. GACETA DE ARTE nº 21, Tenerife, Noviembre 1.933
2. J. BRIHUEGA. "Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931". Cátedra, Madrid, 1.979, -pág. 33.
3. Ibídem, pág. 38.
4. ALFAR, nº 51. Julio de 1.925, pág. 1. El manifiesto iba firmado por: Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enriquez, - Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Machado, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Angel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillero de Torre y Daniel Vázquez Díaz. Este número de Alfar está dedicado íntegramente al Salón de Artistas Ibéricos, además del mencionado manifiesto se reproduce la Conferencia pronunciada por Manuel Abril en la Casa del Libro, el 25 de Mayo de 1925, bajo el título - "La crítica del arte sus fundamentos y su alcance", se hace una breve historia del proceso organizativo y se incluye una reserva de la exposición acompañada de reproducciones de obras expuestas.
5. J. BRIHUEGA. "La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos". Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos", Club Urbis, Madrid, Junio, 1975.
6. Ibídem.

7. Tan solo aparecieron dos números, en septiembre de 1.932 y Junio de 1.933.
8. Anónimo, "La exposición de los ibéricos en la Galería Flechtheim de Berlín". GACETA DE ARTE nº 11 Tenerife, Diciembre, 1.932.
9. MANUEL ABRIL. "Exposición de arte español en París". BLANCO Y NEGRO. 23-II-1936.
10. JOSE FRANCES. "Arte Joven Catalán" en "Año Artístico 1925-1926", págs. 245 y ss.
11. CORPUS BARGA. "Pintura nunca vista" REVISTA DE OCCIDENTE, nº LXIX, Marzo de 1929.
12. DALI. Escritos inéditos reproducidos por Antonina Rodrigo. "Lorca-Dali. Una amistad traicionada" Planeta, Barcelona, 1981, pág. 25.
13. FEDERICO GARCIA LORCA. Obras Completas. 19 Edición. Guadarrama. Madrid, 1974. Vol. II, pág. 1211 Carta nº 14 de las remitidas a Sebastián Gasch. Fechada en Granada, el 20-I-1.928.
14. TORRES-GARCIA. "Un grup d'art constructiu a Madrid" ART, nº 5, Febrero de 1934.
15. GUILLERMO DE TORRE. "Carta de Madrid". GACETA DE ARTE. Tenerife, nº 21-XII-1.933.
16. J. CORREDOR-MATHEOS. "Vida y Obra de B. Palencia" Espasa Calpe, Madrid, 1979. pág. 74.

17. "El chiste y su teoría". REVISTA DE OCCIDENTE. nº 3, 1923.
18. G.R. LAFORA. "Interpretación de los sueños". REVISTA DE OCCIDENTE nº XVI, Octubre 1924.
19. J.W. DUNNE. "Un experimento con el tiempo" Aguilar, Madrid, s.a. (1928).
20. J. MORENO VILLA. "Vida en Claro". Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1976, pág. 111.
21. "Vida Secreta de Salvador Dalí". Dasa Ediciones, Figueras, 1981, Nota en la pág. 179.
22. "El Superrealismo". REVISTA DE OCCIDENTE nº XII, Madrid, 1924, págs. 428-432.
23. C.M. ARCONADA. "Hacia un superrealismo musical". ALFAR, nº 47. La Coruña, Febrero, 1925. Reproducido en el apéndice de textos.
24. ALFAR, nº 50. La Coruña, Mayo 1925. Reproducido en el apéndice de textos.
25. ALFAR, nº 52. La Coruña, Septiembre 1925. Reproducido en el apéndice de textos.
26. PLURAL nº 1, 1925. Reproducido en el apéndice de textos.
27. El mismo autor publica en L'AMIC DE LES ARTS nº 23, Sitges, 31-III-1928 un estudio sobre "Sandalinas" titulado "Els pintors nous, Joan Sandalinas" que vuelve a repetir textualmente en "LA CACETA LITERARIA" nº 57, Madrid I-V-1929 en "Dos pintores catalanes. Costa y Sandalinas". Solo hemos hallado una

ocasión en que un artículo de Gasch aparezca publicado primero en La Gaceta Literaria nº 67, - 1-X-1929 y al año siguiente se repita en nº mono gráfico del Butlletí del Agrupament Escolar, dedicado al surrealismo.

28. S. GASCH. "El pintor Joan Miró". LA GACETA LITERARIA nº 8, Madrid, 15-IV-1927.
29. S. DALÍ. "Realidad y sobrerrealidad". LA GACETA LITERARIA. 15-X-1928. Reproducido en el apéndice de textos.
30. S. GASCH. "Variedades superrealistas". LA GACETA LITERARIA nº 77. Madrid, 1-III-1930.
31. En "Cervantes" Mayo de 1919 se reproduce un poema de Louis Aragón. En "Grecia" 10-XII-1919 se recogen poemas de Aragón, Bretón y Soupault. En "Grecia" del 30-IV-1919 se publica "La hora del té" de Soupault y en "Grecia" (10-VI-1919) "Recordaciones del mismo autor".
32. "Noticia retrospectiva del surrealismo español" ARBOR. Madrid vol. XVI, Junio, 1950.
33. V. BOZAL. "La renovación artística de 1925 en España". CUADERNOS HISPANOAMERICANOS nº 194. Febrero, 1966.
34. E. GIMENEZ CABALLERO. "Itinerario joven de España Federico García Lorca". LA GACETA LITERARIA, Madrid, Diciembre de 1928.
35. J. MORENO VILLA. Op. cit. pág. 117.

36. El primero lo define así: "Era putrefacto, sobre todo el artista que asumía pose de artista, y - suspiraba frente al crepúsculo, y afectando en todo momento, una inoportuna exquisitez, rechazaba las maneras comunes". Artículo sobre Pedro Salinas en HISPANIA, vol. XXXV, 2-V-1952. Alberti en "La arboleda perdida"pág. 172 y ss. da una larga lista de personajes y objetos a los que era aplicado el término.
  
37. Archivo particular de la familia Lorca, reproducido por Antonina Rodrigo en "Lorca-Dalí. Una - amistad traicionada". Planeta. Barcelona, 1981, pág. 82.
  
38. R. ALBERTI. "La arboleda perdida". Seix Barral Barcelona, 1978, págs. 173 y 215.
  
39. F. ARANDA. "El surrealismo español" Lumen. Barcelona, 1981, pág. 46.
  
40. V. BODINI. "Los poetas surrealistas españoles" Tusquets Editor, Barcelona, 1971, pág. 40.
  
41. F. ARANDA. "Luis Buñuel. Biografía crítica". Lumen. Barcelona, 1975. págs. 18 y 63. La traducción del milagro relata que un hombre muy devoto de la Virgen del Pilar, a quien habían amputado una pierna, soñó que la Virgen le ordenaba untarse el muñón - con oleos santos, desenterrar el miembro cortado y reponerlo al cuerpo. Así lo hizo, y la carne aunque putrefacta y agusanada, volvió a desempeñar sus funciones vitales.
  
42. J. MORENO VILLA. Op. cit. págs. 113 y 114.
  
43. R. ALBERTI. Op. cit. pág. 214.



44. Relatado por JOSE CABALLERO el 18-11-1978
45. R. ARANDA. Luis Buñuel.... pág. 37.
46. Cp. ALAIN BOUSQUET. "Dalí desnudado" Buenos Aires 1967. pág. 46.
47. ROMERO MURUBE. "Bromas surrealistas" A.B.C. 2 octubre 1.966.
48. Para este aspecto véase el capítulo "Veladas y reuniones ultraistas" del libro de Gloria Videla "El ultraismo", Gredos, Madrid, 1971. págs. 73 y ss.
49. ULTRA nº 1. 27-I-1.921
50. ULTRA nº 10. 10-V-1921
51. P. CORBALAN. "Poesía surrealista en España", Madrid, 1974. pág. 23.
52. En la sección Correo de Madrid de PARABOLA, nº 4. febrero de 1928, se hace referencia a un recital de poesía dado por Marinetti en la Residencia de Estudiantes.
53. LOUIS ARAGON en una conversación mantenida con Jean-Fernández y Patrick Kobuz en otoño de 1979, publicada en POESIA nº 9, Madrid, Otoño de 1980 alude a una conferencia pronunciada en Madrid a comienzos de los años treinta. No tenemos constancia de una segunda conferencia por lo que creemos que se trata de un error en la cronología.

54. véase apéndice de textos
55. A. RODRIGO. Op. cit. pág. 205.
56. J. BRIHUEGA. "Manifiestos"... pág. 61
57. R. ALBERTI. Op. cit. págs. 277 y 78
58. Algunos de los figurines y telones de estas obras vienen reproducidos en el catálogo de la exposición organizada por la Galeria Multitud en 1975. "La Barraca y su entorno teatral".
59. A. RODRIGO. "García Lorca en Cataluña" Planeta Barcelona 1975, págs. 132-3.
60. Cf. C. RODRIGUEZ AGUILERA "Los amigos del Arte Nuevo". CUADERNOS DE ARQUITECTURA nº 79. Barcelona 1970, Número monográfico dedicado a ADLAN.
61. "José Caballero", Madrid, 1972. pág. 20.
62. Datos proporcionados por la pintora.
63. Para LA GACETA LITERARIA nº 65 Madrid 1-IX-1929 hace dos dibujos "Wallace Bury detective" y "Charles Bower, inventor" acompañando al texto de Rafael Alberti. "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos". En el número siguiente de la misma revista (15-IX-1921) aparecen las ilustraciones que acompañan la continuación del texto anterior y "Las bodas de Ben Turpini" y "Farina y los fantasmas". En ABC (8-XI-1933) vuelve a ilustrar unos poemas de Alberti. Hace la portada del nº 72 de la GACETA LITERARIA (1-I-1931) así como ilustraciones para LITERATURA, núms. 5-6 Otoño de 1934.

64. CARLOS MORLA LYNCH. "En España con Federico García Lorca". Madrid, Aguilar, 1957. pág. 46.
65. R. ARCINIAGA. Maruja Mallo. COSMOPOLIS, Madrid, Abril 1931.
66. MARCEL JEAN y ARPAD MEZEL Histoire de la peinture surréaliste. Seuil, Paris, 1959, pág. 270.
67. Núm. 34, Marzo de 1935.
68. RAMON GOMEZ DE LA SERNA. Maruja Mallo. Losada. Buenos Aires, 1942. pág. 8.
69. Conferencia pronunciada en la Sociedad de Amigos del Arte en Julio de 1937 y recogida en la monografía publicada por Losada.
70. "Más en torno a un pintor nuevo" NEDIODIA, nº XIII Sevilla, octubre, 1928.
71. Els pintors nous. Maria Mallo. L'AMIC DE LES ARTS nº 28. Sítges, 31-IX-1928.
72. Maruja Mallo. LA GACETA LITERARIA nº 36. Madrid, 15 de Junio de 1928.
73. Primer Manifiesto. Manifiestos del surrealismo. Guadarrama, Madrid, pág. 33.
74. Proceso histórico de la forma en las Artes Plásticas". Conferencia pronunciada en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, en Junio de 1937. Reproducida en "Maruja Mallo", Buenos Aires, 1942, pág. 31.

75. LA GACETA LITERARIA. Madrid, 1-VII-1.929.
76. J. GUTIERREZ SOLANA. Obra literaria, Madrid, 1.961.
77. Proceso histórico de la forma en las Artes plásticas...., pág. 31.
78. FEDERICO GARCIA LORCA. Carta nº 13 a Melchor F. Almagro, en Obras Completas, Madrid, 1.974. vol.II pág. 1069.
79. FRANCISCO GARCIA LORCA. Federico y su mundo. Alianza Tres. Madrid, 2a. edición, 1981, pág. 432.
80. G. PRIETO. Dibujos de García Lorca. Afrodiseo Aguado. Madrid, 1.949. pág. 7.
81. Carta nº 15 a S. Gasch. Granada 1ª quincena de Septiembre de 1928. García Obras. Obras, pág. 112.
82. Una exposició i un decorat. L'AMIC DE LES ARTS. núm. 16. Sitges, 31-7-1927.
83. A. RODRIGO ha publicado la carta de Dalmau enviada a Lorca (propiedad de la familia del poeta) en - "García Lorca en Cataluña", Planeta, Barcelona, 1975 págs. 123-124.
84. GARCIA LORCA. Obras C... vol. II, pág. 1224.
85. Ibídem. Carta nº 15 a S. Gasch. 1ª quincena de septiembre de 1928. pág. 1212.
86. Ibídem. Carta nº 20 a S. Gasch. Granada, 1928. pág. 1218.
87. Ibídem. Carta a Juan Guerrero Ruiz nº 3. (1928) pág. 1188.
88. El primero en el núm. 18, 15 de Junio de 1927 y los otros en el núm. 28 de 31 de septiembre de 1928.

69. A. RODRIGO. Op. cit. págs. 124-125.
90. Recogido un fragmento en sus Obras Completas. Vol. I, pág. 1041 y completa en Federico y su Mundo, pág. 457 y ss.
91. A. GALLEGO MORELL en "García Lorca, cartas, postales, poemas, dibujos". Da una relación de las primeras publicaciones dedicadas a estos. Francisco García Lorca, en una entrevista en televisión "La Clave" 26-6-1980, situaba en unos trescientos el número de dibujos realizados por su hermano.
92. Francisco García Lorca, Op. cit. pág. XVI.
93. Fragmento de carta, C. Lanjarón 1927 (?) Obras C.... Vol. II, pág. 1223.
94. Son ilustraciones de un libro mecanografiado, del que tan solo existe un ejemplar, realizado por Neruda y Lorca en Buenos Aires. Los dibujos han sido reproducidos en las Obras Completas de Neruda publicados por Losada, sin embargo la mayor parte de ellos no figuran en las Obras Completas de García Lorca publicados por Aguilar.
95. GEAN GEBSER. Lorca poète - dessinateur G.L.M. París, 1949.
96. Me atengo a la fecha dada por Corredor Matheos en "Vida y Obra de B. Palencia" Espasa Calpe, Madrid, 1979, pág. 13 aunque se barajan distintos años, retrocediéndola algunas veces hasta 1903.

97. BENJAMIN PALENCIA. Ensayo Crítico. CARULENO nº 36  
año VI, Noviembre-Diciembre, 1955.
98. R. FARALDO. Benjamín Palencia. Galerías Layeta-  
nas. Barcelona, 1949, pág. 17.
99. F. RIVAS. Benjamín Palencia. El arte no muere;  
se pasa a veces". EL PAIS, Madrid, 17-I-1980.
100. Está reproducido en ARTE, nº 2, Madrid, Junio  
1932.
101. Ya desde sus primeros momentos habian aparecido  
dibujos suyos en HELIX, villafranca del Penedés  
núm. 8 y 10, LITORAL, Málaga nº 2, núms. 5-6-7  
Homenaje a Don Luis de Góngora y nº 9, Si nº 1  
Madrid, Julio de 1925 y DIABLO MUNDO, n= 1, 28  
de Abril, 1934.
102. CORREDOR MATHEOS, Op. cit... pág. 40.
103. Ibidem, pág. 46.
104. R. RIVAS, Op. cit.
105. Editorial Plutarco. (s.l.) 1932, pág. 7.
106. CORREDOR MATHEOS, Op. cit. pág. 47.
107. BENJAMIN PALENCIA. Dibujos de 1920 a 1967. Gale-  
ria Theo, Madrid, Noviembre-Diciembre, 1967.
108. Datos proporcionados por el artista.

109. GARCIA LORCA. Obras... Vol. II, pág. 1203.
110. Publicada por Cultura Hispánica en 1949.
111. Publicada por Cruz y Rayo, 1935.
112. "Pintura desenmascarada" INDICE, n.º 160. Abril 1962.
113. Los versos son los siguientes:
- Vamos a cortar la mar por el campo de Sanlúcar/  
ya empiezan a cortar en vasitos de cristal / El  
manzanillo y su novia la manzanilla "Saeta" /  
les invitan a beber por encima de la puerta /  
Los verdes racimos pisan con paso de bulería /  
Baila señora y compuesta por dentro de las bote  
llas / La manzanilla pequeña ya bajaba a la bode  
ga / Toreros y picadores la beben en veladores /  
Ya se sube en el tonel con faldas, lazos y pier  
nas / Toro de la manzanilla como vuela y como  
enbiste por las calles de Sevilla / Sota que del  
vaso no quede ni gota / Ahí va, Caballo con vein  
te botellas peor es meneallo / Rey de la manza  
nilla es mi ley.
114. JOSE CABALLERO. Obra retrospectiva 1932-1977. Ga  
lería de Exposiciones. Banco de Granada. Granada,  
Mayo, 1977, pág. 35.
115. *Ibídem*, pág. 36.
116. A.M. CAMPOY. 100 maestros de la pintura española  
contemporánea". Madrid, 1976, págs. 269-272.
117. S. FREUD. La Interpretación de los sueños. Obras  
Completas. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972. vol. II  
págs. 564-565.

- 118. Conversación mantenida con él, el 18-II-1978.
- 119. Caballero realizó con su eficacia de siempre las portadas de los números 7-8 correspondientes a Diciembre-Enero 1938, 9, Abril, 1938, nº 10, Mayo de 1938, y dibujos para el nº 5, septiembre-Octubre, 1937, y nº 2.
- 120. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. Dieciseis Dibujos de Guerra. Nueva Cultura, Valencia, 1937.
- 121. MATEOS. "Ensayos de Climent y de Luna en el Ateneo". LA TIERRA. Madrid, 10-II-1932.
- 122. BENJAMIN PALENCIA EN PARIS. LUZ, 8-XII-1933.
- 123. Reproducido en OCTUBRE, nº 6, Abril de 1934. "I exposición de arte revolucionario".
- 124. A. RODRIGUEZ LUNA., Op. cit.
- 125. EL MONO AZUL, nº 1. 27-VIII-1936.
- 126. Anónimo. "Exposición trimestral de Artes plásticas" WBRAL, Barcelona nº 39. 13-8-1938.
- 127. V. PEREZ ESCOLANO y otros. El pabellón de la Republica Española en la Exposición Internacional de París, 1937 en España Artística y realidad social: 1936-1976. Barcelona, 1976.
- 128. En carta enviada desde Méjico el 18-IV-1978.
- 129. ARTE, nº 2, Madrid, Junio de 1933 y GACETA DE ARTE nº 21, Tenerife, Noviembre, 1933.



130. A.S.P. Ediciones Nueva Cultura: Dieciseis dibujos de guerra. HORA DE ESPAÑA, Vol. VI, Junio 1937 .  
pág. 76.
131. Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez.  
Nueva Cultura 1936.
132. V. BOZAL. Historia del Arte en España. Madrid,  
1972 pág. 349.
133. En 1959 el Instituto Nacional de Bellas Artes y  
Literatura con motivo de cumplirse los veinte  
años de su llegada a Méjico organizó una expo  
sición retrospectiva de su obra.
134. La mayoría de los datos obtenidos los debo a su  
amigo el arquitecto Felipe López Delgado.
135. M. ABRIL. "Exposiciones" BLANCO Y NEGRO. Madrid  
12-I-1936.
136. Traducido por Fernando Vela fue publicado en 1927  
en Madrid por la REVISTA DE OCCIDENTE.
137. Datos proporcionados por el hijo de Adriano del  
Valle.
138. C. COLEMAN. El compromiso surrealista de Adriano  
del Valle. BELLAS ARTES 77, año VIII, n.º 55 pág.25
139. GLORIA VIDELA. Op. cit. da cuenta de su partici-  
pación en años anteriores en las veladas ultras  
tas, pág. 73.

140. MAX ERNST y sus "pegotes" 1936. Recogido en Arte de Hoy. Ed. Cantalapiedra, Santander, 1955 pág. 115- y ss.
141. El Museo de Arte Contemporáneo posee dos, en poder de la familia hay unos quince y otro coleccionista madrileño posee 7.
142. Au-delà de la peinture. CAHIERS D'ART. París, nº 6-7, 1936.
143. NICOLAS LE KUONA. Prólogo de Adelina Moya. Sala Barlasán. Zaragoza, Enero 1981.
144. LE KUONA. Texto de Maya Aguiriano. Museo de Bellas Artes. Bilbao, Junio 1979.
145. ADELINA MOYA. Ibídem.
146. Vida en Claro. Fondo de Cultura Económica. Madrid 1976, pág. 71.
147. Ibídem, pág. 74.
148. Publicado en México en 1951 y reeditado en 1971 por el Fondo de Cultura Económico.
149. MORENO VILLA. Vida... pág. 28
150. Ibídem, pág. 161.
151. Ibídem, pág. 162.

152. Ibídem, pág. 164.
153. M. ABRIL. Moreno Villa. BLANCO Y NEGRO. Madrid 30-X-1932.
154. MORENO VILLA. Vida... pág. 238-239
155. Ibídem, pág. 260
156. Ibídem, pág. 169
157. Mujeres Arboles y poetas (En la Residencia de Estudiantes). LA GACETA LITERARIA n.º 40 15-VIII-1928.
158. Qué es la vanguardia? LA GACETA LITERARIA n.º 83 Madrid, 1-VI-1930.
159. MORENO VILLA. Vida... pág. 171
160. FERNANDEZ MAZAS. Moreno Villa en el centro de Exposición e información de la construcción. PAN n.º 2, Febrero de 1935.
161. ANTONIO ESPINA. "Pinturas dibujos y grabados" REVISTA DE OCCIDENTE n.º LIV, Madrid, Diciembre de 1927.
162. Datos proporcionados por la viuda del pintor Conchita Barzanallana en Enero de 1977.
163. Olivares. Introducción de Isabel Cajide. Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, Marzo, 1976.

164. Datos proporcionados por los hermanos del pintor Sres. Medina Castellanos, en Marzo de 1981.
165. LUIS CASTELLANOS. Col. Arte Moderno Español. nº 1. Alejo Climent. Madrid-Barcelona 1946.
166. Ibídem.
167. Uno de estos cuadros es reproducido en el nº 28 de GACETA DE ARTE, Tenerife, Julio 1934.
168. Un fragmento de dicha Conferencia fue reproducido en los números 28 y 29 de GACETA DE ARTE. Tenerife, Julio y Agosto de 1928.
169. R. CHAVARRI. Mito y realidad de la escuela de Vallecas. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975, pág. 59.
170. Ibídem, pags. 63 y 64.
171. Realidad y Realismo. Recogido en Luis Castellanos Op. cit.,
172. A.M. CAMPOY. Cien maestros de la pintura española contemporánea. Madrid, 1976, pág. 173.
173. DORA WALLIER. Louis Fernández, ART NEW AND REVIEW. Londres, 1956.
174. Para dos obras de René Ménard. "Poèmes", Altamar Buenos Aires, 1957 y "Feuillages" Art et Methies Graphiques, París, 1965.

- 175. LOUIS FERNANDEZ. Centre National d'Art Contemporain. París, 1972, pág. 82.
- 176. A.M. CAMPOY. Op. cit. 208.
- 177. MARCEL JEAN. Histoire de la peinture surréaliste Edition du Seuil, Paris, 1959. pág. 373.
- 178. Ibidem, pág. 336.
- 179. Ibidem, pág. 379.
- 180. FERNANDO CASTRO. Oscar Domínguez y el Surrealismo. Catedra, Madrid, 1978, pág. 55.
- 181. Ibidem, pág. 54
- 182. Citado por X. Gauthier. Surrealismo y sexualidad. Buenos Aires, 1976, pág. 208.
- 183. Fantastic Art Dada Surrealism. Nueva York, Museum of Modern Art. 1974. pág. 248. En la pág. 209 del mismo libro viene reproducido un dibujo suyo titulado "El Artista".
- 184. FERNANDEZ MAZAS. Federico Castellón en Amigos del Arte. P.A.N. Madrid, 2 de Febrero 1935.
- 185. Datos proporcionados por el hermano del artista Alfredo Rodríguez Orgaz.
- 186. M. ABRIL. Mariano Rodríguez Orgaz: arquitecto y explorador. BLANCO Y NEGRO, Madrid, 12-I-1936.

187. Este último le dedico un pequeño estudio "Cuadros de Orgaz, recopilado en Arte de Hoy. Ed. Cantala piedra. Torrelavega, 1955, pág. 51-54.
188. CEFERINO PALENCIA. Exposición Orgaz. POLITICA 10 Junio 1936.
189. M. ABRIL. Mariano Rodriguez...
190. C. RODRIGUEZ-AGUILERA. Zabaleta intimo en Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Biosca, Madrid, Octubre de 1977.
191. Ibidem
192. Primero en Papeles de San Armadans, 1963 y posteriormente en Alfaguara, 1963, y Noguer 1971.
193. Homenaje a Rafael... Op. cit.
194. Reproducido en Homenaje a Rafael..... Otros ejemplos de prosa surrealista son "Sueño I" y "Vacaciones".
195. C. RIBERA AZIORATE. Nota biográfica en Carlos Ribera. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastian, 1976.
196. Datos proporcionados por el pintor el 23-II-1978.
197. Citado por Lafuente Ferrari. Silueta de un pintor: Juan Antonio Morales. CLAVILEÑO nº 14, Madrid, Marzo-Abril 1952.

443'

141

## CAPITULO VI

### ZARAGOZA



#### EL NUCLEO SURREALISTA DE ZARAGOZA

Zaragoza vió surgir (el término acoger, sería en esta ocasión excesivamente magnánimo) un grupo surrealista en los años treinta, convirtiéndose por tanto junto con Cataluña y Madrid, en el único centro peninsular en el que este movimiento supera el mero nivel de las individualidades.

La ciudad del Ebro ha venido ejerciendo en el ámbito artística y cultural, hasta hace muy pocos años un férreo centralismo con respecto al resto de las provincias aragonesas, polarizando la escasa actividad positiva de la región. De todas formas su carácter marcadamente tradicional tampoco ofreció a aquellos artistas aragoneses, atentos a las nuevas tendencias que se iban imponiendo en el resto de la geografía española, el ambiente y apoyo necesario por lo que muchos de -- ellos, tras un primer intento en Zaragoza, tuvieron -- que buscar horizontes más propicios en Madrid o Barcelona.

El arte aragonés y especialmente la pintura se mantiene hasta la década de los años veinte dentro de los cauces del academicismo más trancochado, que en el caso de esta última se pone al servicio de una temática regionalista de cortos vuelos, preocupada en explotar la vía fácil del paisaje de la zona y el personaje popular, ya que como ha puesto de relieve García Guatas<sup>(1)</sup>

pese a los diversos intentos que se produjeron de impulsar un arte regionalista semejante a lo que representaba la escuela de pintura vasca y catalana, esto no tuvo lugar.

Dentro del proceso artístico del presente siglo en Zaragoza cabe destacar que fue la arquitectura la que tomó la delantera en cuanto a la puesta al día de sus intereses. Primero enarbolando la bandera del modernismo, gracias a la labor del arquitecto Ricardo Magdalena, en los edificios construidos con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 (si bien hay que matizar que tan sólo se adaptaron a este estilo - los pabellones construidos con carácter efímero, perdurando todavía el eclecticismo representativo en los edificios de mayor perdurabilidad). Y posteriormente - con la construcción del Rincón de Goya por García Mercadal en 1928, con motivo de la conmemoración del primer centenario de la muerte de Goya. El edificio levantado en el parque de Buenavista es uno de los primeros ejemplos de arquitectura racionalista en España, habiendo suscitado, todo hay que decirlo, la incompreensión casi generalizada de los zaragozanos que no hallaron en aquella fábrica funcional con sala de exposiciones y biblioteca, el contenido simbólico esperado que lo ligara a la figura del pintor aragonés.

El desfase artístico de Zaragoza se evidencia al comprobar que la muestra más avanzada, en cuanto a

pintura se refiere, la constituyó la Exposición Hispano-Francesa celebrada con todo esplendor en la Lonja, y que en 1919 presentó una muestra de los nabís, con cuadros - de Bonnard, Vuillard, Valletton y Valtat, y tres ejemplos de pintura fauve, firmados por Vlaminck, Frierz y Camoin, que no se destacaban por su excesiva agresividad cromática. La representación española exhibió un buen conjunto de pintura catalana y vasca. Pero todo ello pasó sin la menor repercusión en la labor de los pintores aragoneses.

Todavía en 1921 una exposición de artistas vagos en el Mercantil suscitó críticas airadas por el tratamiento del color, del que hacían gala Arteta, Iturrino Echevarría y Tellaeche.

El necesario cambio se produce de forma paulatina a lo largo del período comprendido entre 1920 y 1930, dando paso la pintura regionalista a las nuevas formulaciones estéticas. Como dice García Guatas: "Aunque los baturros y baturras, Ebros y jotás improvisados en una calle de pueblo sigan formando parte del repertorio de muchos cuadros, sin embargo, su contenido ya no es leído como la explicitación de una peculiaridad regional y racial, sino como recuerdos nostálgicos e iconografía para un folklore." (2)

Exceptuando a Honorio García Condoy, Pablo - Gargallo y Pablo Serrano, desligados desde muy pronto del ambiente artístico aragonés, a partir de ahora la

asimilación de las propuestas vanguardistas se dará de forma más decidida entre los pintores. Las dos opciones que se les presentan a éstos son el cubismo y el surrealismo, tendencias que venían decantándose como las líneas de actuación más progresistas en el panorama artístico español.

El cubismo arraiga en Zaragoza, a través de una serie de individualidades y con intensidad variable, más riguroso en la obra de Santiago Pelegrín, artista mal conocido que trabajó en Madrid y en una línea más atemperada en otros pintores como Luis Berdejo, Martin Durbán, José Baqué y Alberto Duce. Por el contrario el surrealismo se impone como la vía vanguardista más definida sustentándose en la labor de una serie de pintores y escritores que por su identidad de intereses y actuación en empresas comunes se configuran como un grupo coherente. El surrealismo se manifestó como la alternativa de vanguardia capaz de oponerse al afianzado arte academicista.

Este grupo de poetas y artistas de vanguardia mantuvo estrechas relaciones con intelectuales aragoneses que trabajaban fuera de su región y con los miembros más destacados del vanguardismo madrileño, especialmente a través de Alfonso Buñuel que sirvió de nexo de unión. Entre todos ellos se destaca la figura de Tomás Seral y Casas (Zaragoza, 1909 - Madrid, 1975) por su apoyo constante al arte nuevo, desde ámbitos de actuación muy diversos, escritor, crítico de arte, fundador de

revistas, organizador de exposiciones, etc.. Seral y Casas publica su primera novela "Hector y yo" en 1928 a la que seguirá un año más tarde "Sensualidad y futurismo". En 1930, mientras realiza su servicio militar inicia la publicación de un efímero periódico quincenal que solo conoció tres números (del 13 de Abril al 20 de Mayo) titulado "Cierzo" y dedicado a las Letras-Artes y Política. Su contenido era esencialmente literario, alternándose en el ensayo y la crítica con la publicación de poesías, alguna de cuyas muestras eran típicamente surrealistas. Aunque la información artística era escasa, recogía sin embargo las declaraciones de Ramón Acín realizadas con motivo de su exposición en el Rincón de Goya, en las que en tono insolente evidenciaba su desprecio por el público tradicional. (3)

En 1931 Seral y Casas publicó dos importantes libros de poemas: "Mascando goma de Estrellas" (Editorial Ciap de Madrid) y "Del amor violento", este último ilustrado por Javier Ciria en la editorial Indice. En Zaragoza fundó la librería Libros, a la que siguió "Clan" en 1939, cuando se trasladó a vivir a Madrid. Esta librería y sala de exposiciones decorada después por Buñuel - en 1944, desarrolló una importantísima labor expositiva dando a conocer en el Madrid de la postguerra a Cuixart, Ponç, Tharrats, Chagall, Dufy y un largo etcetera. La galería publicó también una serie de cuadernos con el título "Colección de Artistas Nuevos" que estuvieron dedicados a Benjamín Palencia, Ferrant, Comps y Maruja Mallo.

El inquieto escritor vende Clan y en 1954 -

se traslada a París en donde funda otra librería y sala de exposiciones llamada Cairel, nombre que llevará su última librería madrileña, cuando regrese a Madrid en 1962.

#### UN ELEMENTO AGLUTINADOR: NORESTE

Hecho de capital importancia en la trayectoria de Tomás Seral y Casas lo constituye la creación, junto con Antonio Cano e Ildefonso -Manuel Gil, de la revista Noreste, cuyo primer número salió a la calle en el otoño zaragozano de 1932. La publicación se suspendió en otoño de 1935 cuando iba incorporando a sus páginas firmas de primer rango a nivel nacional.

La revista respondía en sus comienzos lo que Seral definió como "aragonesismo antilocalista"<sup>(4)</sup> correspondiendo los nombres que aparecen en un principio a los componentes del grupo impulsor: Seral, Maruja Mallo, Falena, Cano, Ildefonso-Manuel Gil y Ciria, incorporándose además a otros dos aragoneses que ya despuntaban fuera de Zaragoza, Sender y Benjamín Jarnes. Poco a poco el círculo se amplía con amigos madrileños de I.M. Gil como Enrique Azcoaga y poetas valencianos relacionados con la revista Murta, como Juan Gil-Albert.

Los dos últimos números, al parecer dirigidos por Alfonso Buñuel<sup>(5)</sup> cambian de formato y adquieren auténtico nivel nacional al publicar poemas de Vicente Aleixandre, M. Altolaquirre, Luis Cernuda, García Lorca,

Moreno Villa, Pablo Neruda y el canario Gutierrez Albelo, entre otros.

Noreste mantuvo un carácter eclético con abundante muestra de poesía pura y surrealista. De cariz eminentemente literario, tan solo cabe reseñar, en cuanto a las artes plásticas, un ensayo firmado por el pintor Pedro Sánchez, titulado "Consideraciones sobre la pintura de hoy. Nuestra época . El equilibrio y la Nueva Objetividad", En el número correspondiente a la primavera de 1934, y una carta de Jan Sluyters sobre la pintura de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, publicado en el nº 8 - de Noreste (Otoño de 1934).

En cuanto a la ilustración, se reprodujeron obras de Ciria, Maruja Mallo, Climent, Carlos Ribera, Angeles Santos, José Caballero, Alfonso Bueñuel, Federico Comps, Tanguy, Manolo Jaen, Lekuona, Gargallo, Alfredo Doisy, González Bernal... Los dos últimos números de -- Noreste son también los más importantes desde el punto de vista gráfico, incorporando el cine y el fotomontaje. Aunque las muestras de surrealismo fueron abundantes - en la revista aragonesa, esta tendencia no se puede considerar como dominante ni exclusiva en ella.

A partir de 1935 Seral, I.M. Gil y Cano fundan los Cuadernos de Poesía publicados por Ediciones Cierzo, en donde estaba programado publicar, cuando desapareció la revista Noreste, una antología de la obra de Pierre Reverdy, poeta al que Jorge Carrera Andrade dedica un estudio en el último número de Noreste.

Tal como ocurrió en otras provincias Noreste sirvió para aglutinar a poetas y pintores. En ella colaboraron por primera vez artistas locales como Alfonso - Buñuel, González Bernal, Comps y Ciria. El grupo surrealista de Zaragoza, en el que reinó una gran amistad, - mantuvo una tertulia en el Café Baviera, a la que asistieron esporádicamente otros artistas de paso por la - ciudad, como el pintor vasco Jesus Olasagasti y Carlos Ribera. Al igual que este último, otro joven pintor guipuzcoano, Lekuona, colaboró en la revista con dibujos y fotografías. Seguramente se debió a Alfonso Buñuel, - que tradicionalmente veraneaba en San Sebastian, la toma de contacto de pintores vanguardistas vascos con el núcleo aragonés.

Zaragoza contó también con un cine-club, entre cuyos fundadores hay que mencionar una vez más a Seral y Casas. Este cine-club comenzó sus actividades en Abril de 1930 con la proyección de "Un perro andaluz" en la sesión inaugural. La primera película del director de Calanda fue proporcionada para tal ocasión por Ernesto Gimenez Caballero<sup>(6)</sup>. En 1934 se exhibió también en una sesión privada el documental de Buñuel "Las Hurdes. Tierra sin pan". Al parecer no fue Luis Buñuel el primer director de cine aragonés que aplicó al séptimo arte las nuevas teorías estéticas, ya que F. Aranda cita a un tal Segundo Chomón, nacido en Teruel, que en 1912 mostro en "Cabiria" unos espacios de profundidad infinita, en los que se movían unas figuras cuyos brazos se prolongaban desmesuradamente, recurso que despues aparecerá en la pintura de González Bernal.<sup>(7)</sup>



Las primeras manifestaciones públicas del surrealismo en Zaragoza, movimiento impulsado por Seral desde su labor crítica en las páginas de "La Voz de Aragón" y Luis Buñuel, quien mantuvo contacto constante con la capital aragonesa durante su residencia en París, tuvieron lugar con motivo de la publicación de "Sensualidad y Futurismo" y "Mascando goma deestrellas". En ambas ocasiones su autor organizó una sorprendente y provocadora presentación. El primer libro fue expuesto en el escaparate de la librería Internacional con un insólito montaje surrealista, que llevaba por título "Homenaje a las poetisas españolas"<sup>(8)</sup> y el segundo apareció acompañado, en el escaparate de la librería CIAP, en pleno paseo de la Independencia, por una serie de objetos heteróclitos, entre los que se destacaba un orinal entre serpentinas y adornos multicolores.<sup>(9)</sup>

El surrealismo aragonés no contó con exposiciones colectivas, siendo las únicas exhibiciones de pintura surreal las dos protagonizadas por González Bernal y una celebrada en 1930 en El Rincón de Goya y otra conjunta con Corrales, en el Círculo Mercantil, un año más tarde. Ante el rechazo que suscitaron el pintor estableció de forma definitiva su residencia en París. Salvo algún ejemplo de Ciria en colectiva, los otros dos pintores, Comps y Alfonso Buñuel, no expusieron nunca su obra.

La guerra de 1936 vino a cortar todo proceso vanguardista impidiendo el afianzamiento surrealista que contó en Zaragoza con representantes muy cualifi-

cados, tanto en la pintura como en el collage.

Otro personaje de origen aragonés es el pintor José Viola Gamoní, de padre leridano y madre aragonesa, circunstancia por la que alterna sus primeros años con estancias en Zaragoza y Lérida, pero cuya vinculación al surrealismo como ya se ha visto, tiene lugar en Lérida, en contacto con los redactores de la revista Art, en donde publicó poemas y una serie de textos interesantes<sup>(10)</sup>. Después Viola fué uno de los teóricos de la - exposición logicofobista, celebrada en la galeria Catalunya de Barcelona en 1936. Exiliado en París tras la guerra española Viola, que entonces firmaba como Manuel, es uno de los fundadores junto con Noël Arnaud, J-F Chabrun, Jacques Herold, etc.. de las ediciones de - - "Le Main à plume" en las que, durante la ocupación alemana, se publicaron una serie de obras con temas que desde el principio habían interesado al surrealismo tales como los relatos de sueños, poemas colectivos, etc..

JUAN JOSE LUIS GONZALEZ BERNAL (1908-1939)

Nació en Zaragoza el 30 de marzo de 1908. Muy pronto muestra interés por el arte matriculándose a los catorce años en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, momento en el que también realiza el aprendizaje del oficio de joyero. Su formación se completará después asistiendo a las clases de la Academia Bueno de Zaragoza.<sup>(11)</sup>

La primera referencia en la prensa zaragozana sobre el pintor data de marzo de 1927 cuando ofrece dos obras: "Bailadora" y "Fumadora", para una exposición - de obras donadas por diversos artistas, el producto de cuya venta iba destinado a la viudedad del director de - La Voz de Aragón<sup>(12)</sup>. A finales de los años veinte González Bernal entra en contacto con Tomás Sera y Casas, - diseñando en 1929 las portadas de dos libros: "Campesinos" y "Circo", para la editorial Cénit.

Ese mismo año, en busca de horizontes más amplios, el joven pintor se traslada a Barcelona en donde compagina la copia del natural en un estudio, con el trabajo en el taller del pintor encargado de la decoración del Pabellón, dedicado a la Metalurgia de la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1929. Durante su estancia en la Ciudad Condal asiste a la tertulia que en el Café Novedades congregaba al también pintor zaragozano Martín Durbán, al periodista y poeta Gutierrez Gili que escribía en La Vanguardia y al doctor

Vizcaino, entre otros.

En Abril de 1929 González Bernal solicitó el salón del Casino Mercantil, de Zaragoza, para realizar una exposición, a primeros del mes de Mayo, que no se sabe por qué motivos no llegó a celebrarse. Lo cierto es que en ese año, gracias al dinero obtenido por la venta de un cuadro en Barcelona, se traslada a París

Sus comienzos en la capital francesa no fueron fáciles. A los 21 años y sin dinero para alquilar una habitación fue ayudado primero por un amigo, el pintor Martín Corrales, cuyo estudio acudió a pintar hasta que unas discusiones entre ambos les distanciaron. En una entrevista realizada por Fernando Castán Palomar, un año más tarde con motivo de su exposición en el Rincón de Goya de Zaragoza, González Bernal relata las penurias de esta etapa en la que se veía obligado a pasar las noches entre el metro y las iglesias que tenían calefacción.<sup>(13)</sup>

Su situación cambió cuando conoció al poeta Jules Supervielle, quien puso a su disposición para que pintara una buhardilla de su casa. De algunos miembros de la familia de Supervielle, con quien mantuvo una gran amistad realizó después varios retratos, habiendo realizado además años más tarde los decorados para la obra que este escritor escribió sobre la vida de Simón Bolívar, titulada "Nouvel Monde" y que fue estrenada en la Comédie Française.<sup>(14)</sup>

Paulatinamente González Bernal se afianza en los medios artísticos parisinos, expone en el Salón de Surindependents, ilustra el programa de un concierto de Jane Eyrad, así como un libro de Carlos Rodríguez Pinto. A pesar de ello no se desliga totalmente de Zaragoza, enviando un cuadro y un dibujo al Primer Salón Regional de Bellas Artes, que tuvo lugar en el Casino Mercantil, en Diciembre de 1929.

Su primera exposición individual se inauguró el 30 de octubre de 1930 en el discutido Rincón de Goya. González Bernal con la ilusión del que ha conseguido superar las dificultades de toda carrera artística muestra a sus paisanos 70 obras entre óleos, guaches (técnica que utilizó con profusión) y dibujos. Pero la acogida no pudo ser peor, ante la incomprensión general que despiertan sus obras hace una serie de declaraciones en las que defiende la libertad del arte, y la independencia de la obra artística con respecto al mundo de las apariencias, diciendo entre otras cosas: "El primer pintor que puso su firma al pie de una mancha de tinta a la que tituló "La Santa" fijó la atención sobre lo "inimitable" de las salpicaduras. Y se felicitaba de que su mancha de tinta fuera más difícilmente copiable que en Renoir... El artista toma sus motivos y sus elementos en el mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro un astro o un fruto, y como éstos tiene su razón de

ser en si mismo y tiene tanto derecho e independencia. Por tanto, en el hecho artistico tiene capital importancia el paso de los elementos del mundo objetivo al yo.o mundo subjetivo, para ser transformados y convertidos en - hecho nuevo creado por el artista.<sup>(15)</sup>

En la entrevista sostenida con Castán Palomar por estas fechas, y a la que anteriormente se aludió, Bernal cita el proyecto de una próxima exposición en la Galería Dalmau de Barcelona, que creemos no se llegó a realizar. Sin embargo en esa misma ciudad, en Febrero - de 1931, exhibe un abundante número de obras en la Galería Llibre, con un catálogo prologado por Julio Supervielle. La exposición obtuvo algunas críticas favorables pero ningún éxito de ventas.

En Zaragoza expone de nuevo el 5 de Mayo de 1931 en el Centro Mercantil junto al pintor Corrales. En esta ocasión presentó ocho lienzos y veinte guachas, entre los que predominaban los paisajes y composiciones surrealistas. Estas últimas hicieron gala de una agresividad total, llevando por título tres de sus cuadros: "El que se vaya con Alcalá Zamora, se vá a la misma mierda", "Masturbadores" y "El hijo de la gran puta".<sup>(16)</sup> Sin ningún género de dudas, más de lo que se podía tolerar en el círculo de bienpensantes zaragozanos. En el verano de ese mismo año expone en el I Salón de Artistas Independientes de Santander, siendo su última exposición en España celebrada en Noviembre de 1931, en Bilbao, organizada por la Sociedad de Artistas Vascos.

Un año más tarde, envia tres carteles para el concurso celebrado con motivo de las fiestas del Pilar, pero desde mediados de 1932 González Bernal se halla ya en París. Su situación ahora será distinta ya que durante los años de la República española estuvo alojado en el Colegio Español de la Ciudad Universitaria de la capital francesa, en donde organizó en 1935 una espléndida exposición de pintura y escultura contemporánea. La muestra tuvo lugar del 24 de Mayo al 3 de Junio, reuniéndose obras de los artistas españoles más representativos: Bories, Castellón, Dalí, Gargallo, Gerassi, González, González Bernal, Ismael Gomez de la Serna, Juan Gris, Sunyer, Maria Blanchard, Miró, Picasso, G. Prieto y Viñas. Con tal motivo se confeccionó un catálogo prologado por Jean Cassau.

De sus últimos años en París se conocen pocos datos, parece que mantuvo gran amistad con su paisano Luis Buñuel y se tiene constancia de que expuso en la galería de Jacques Bonjean, situada en la calle Boétie, en Febrero de 1934. En esta ocasión exhibió nueve retratos, los realizados a: Madelaine Luka, Denise Supervielle, - Françoise Supervielle, Auric, Bertaux, René Crevel, Pierre David, Jouhandeau y Jules Supervielle, su primer protector. El retrato realizado a René Crevel da pie para pensar que Gonzalez Bernal debió relacionarse con el grupo surrealista parisino.

Al estallar la guerra española, pese a su precaria salud, se traslada a España, pasa la frontera por Irún y lucha en las filas del frente republicano en

San Sebastián. Poco después es llamado a Madrid por el Secretario de la F.U.E. Arturo Soria y Espinosa, para colaborar en el Servicio de Información, posteriormente Ministerio de Propaganda. Una recaída en su enfermedad le obliga a trasladarse a Valencia y de allí a Barcelona, en donde es operado por su amigo el Doctor Vizcaino, marchando tras su convalecencia de nuevo a París. En París se incorpora a trabajar en la Oficina de Turismo y Propaganda de la República, situada en el boulevard de La Madeleine.

González Bernal aquejado desde hacia tiempo de una afección pulmonar falleció a consecuencia de una tuberculosis el 18 de Noviembre de 1939 en la Malmaison, cerca de París.

Pérez-Lizano deja entrever en su estudio sobre González Bernal ciertas simpatías del pintor con el anarquismo<sup>(17)</sup> aunque no militó nunca en ningún partido político. Hombre de izquierdas, esto no sería nada extraño si tenemos en cuenta la manifestación explícita<sup>de "piz"</sup> hecha por Breton en favor de los miembros de apoyo de la F.A.I., de la C.N.T. y del P.O.U.M.<sup>(18)</sup> Siendo por tanto coherente tal ideología política son su compromiso vital con el surrealismo. Este no solo está presente en sus obras sino que se manifiesta también en su gusto por la provocación. El mismo autor reta su afición a disfrazarse de mandarín y pasear se por las calles de París para comprobar las reacciones de estupor que producía en los transeúntes.

Un rasgo curioso de la personalidad de - -



González Bernal lo constituye el empleo de diferentes firmas, sin que tal hecho guarde ningún tipo de relación con su evolución artística. En aquellas obras que considera de baja calidad o poca importancia, utiliza seudónimos como Kirbi, Karmas y Van Moppes, este último sobre todo en dibujos a línea de figuras estilizadas. Sin embargo su producción de envergadura aparece firmado con Juan José; J. José, G.B. González Bernal y Bernal a secas, que era como le llamaban sus amigos.

González Bernal realiza su primera formación en Zaragoza. Su amistad con Tomás Seral hace que supere los límites tradicionales en los que se hallaba anclada la pintura aragonesa, línea de actuación que sería confirmada después en Barcelona y que en París se encauzaría definitivamente hacia el surrealismo. Su producción inicial (sin descontando los bodegones académicos, los retratos de encargo y numerosos dibujos) se halla dentro de un postubismo, en el que abundan los retratos de amigos como los realizados a Seral y Casas, Federico Vallés o una hermana del pintor Manuel Corrales.<sup>(19)</sup>

Su primera exposición, la celebrada en 1930 en el Rincón de Goya tuvo un carácter netamente ecléctico por la disparidad de la obra presentada. Del interior de la sala de exposiciones poseemos dos fotografías realizadas por Julian Vizcaino amigo del pintor, a cuya amabilidad debemos el interesante documento gráfico, en los que aparece González Bernal junto a algunos de los cuadros colgados. Gracias a ellas y a falta de un catálogo que no se hizo en esta ocasión, hemos podido identificar varias de las obras expuestas.

González Bernal reunió en el Rincón de Goya obras resueltas a base de manchas (lám. 218), otras en las que - por el contrario las figuras representadas quedaban reducidas al mero silueteado en color, siendo este estilo general mente utilizado en escenas de animales (láms. 219 y 220) y por último una serie de composiciones con ingravidos seres de carácter alegórico (lám. 22B). Por referencias en la - prensa de la época sabemos que expuso también, además de lo anteriormente citado, algún ejemplo de pintura religio sa.

Al margen ya de esta exposición, datan de 1930 - una serie de lienzos de tendencia expresionista, en las - que el empleo vigoroso de la materia pictórica sirve para acentuar las alteraciones anatómicas que presentan las fi guras, una Maternidad realizada de esta forma, se haya hoy en los depósitos del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

Esta diversidad técnica y temática desaparece - posteriormente de su producción ante el progresivo afian zamiento del surrealismo.

El estudio de González Bernal se ve dificultado por la escasez de obra de sus últimos años en España. La mayoría de cuadros y dibujos existentes en colecciones - zaragozanos son anteriores a 1932, año en el que regresa definitivamente a París, conociéndose tan solo su produc ción más avanzada salvo un par de excepciones a través de reproducciones fotográficas.<sup>(20)</sup> pese a estas limitaciones, sus cuadros más tardíos confirman a González Bernal como uno de nuestros pintores más originales y representativos del surrealismo español.

A 1930 pertenecen también una serie de dibujos muy característicos, exponentes ya del estilo y temática inherente a este autor. La obra de González Bernal participa de ese componente erótico y violento que es propio de la pintura surreal, como ya hemos visto en pintores anteriores.

Uno de los temas que se repite obsesivamente a lo largo de su producción es el de la pareja (láms. 214, 215 y 237) pareja formada por seres escuálidos que corren uno detrás de otro, pero entre los que siempre existe un lazo de unión, flúidos de un genital a otro o ataduras que - - unen sus manos. Uno de estos dibujos especialmente inquietante (lám. 215) lleva por título "Amor" contraviniendo así la tradicional representación de este sentimiento. El dibujo de la lám. 214 muestra también de forma inusitada el tema de la maternidad ya que la figura femenina se halla unida por un cordón umbilical a una gran placenta en cuyo interior se perfila un ser embrionario.

En esta otra serie de dibujos, de técnica más cuidada, las relaciones interpersonales se hacen más complejas formando las figuras bloques compactos, en los que - las piernas se entrecruzan, los cuerpos se prolongan unos en otros y confundiéndose surgen de esa maraña potentes manos, que se aprisionan mutuamente (lám. 217). La red de líneas en la que se articula este tipo de dibujo acentúa la ferocidad de las escenas. La ausencia de cortapisas morales o estéticas propiciadas por el surrealismo permite que afloren a la superficie del lienzo, como en una horrible pesadilla seres monstruosos de cuerpos terri

blemente distorsionados por graves anomalías anatómicas, figuras carentes de rasgos faciales o por el contrario - criaturas en las que se multiplican como excreencias repulsivas cabezas, dedos u orejas faunescos.

El elemento erótico se manifiesta continuamente en su obra ya sea en la representación grotesca de la mujer, en la que se acentúan los órganos sexuales, en la alusión al hermafrodita (lám. 228) o en la ambivalencia monstruosa de ese ser angélico dotado de unos atributos sexuales desproporcionados (lám. 230). Tampoco falta en la obra de González Bernal la incongruencia especial y temática frecuentemente utilizada en la pintura surreal como medio de trastocar nuestros procesos mentales lógicos (lám. 226) así como esas masas informes, de consistencia y coloración de carne (láms. 224 y 225).

Sin ningún género de dudas los espléndidos óleos pintados por González Bernal en torno a 1935 constituyen lo mejor de su producción. Con una utilización muy parca de la materia pictórica crea una serie de paisajes de gran belleza y originalidad, haciendo gala de esa infinitud silenciosa presente también en Dalí, y Tanguy. En estas enigmáticas soledades seres y cosas minuciosamente representados adquieren una consistencia especial (láms. de la 232 a 235). Uno de estos lienzos, titulado "Piedra filosfal" fue reproducido en el último número de la revista Moreste, siendo una de las obras expuestas en 1935 en la exposición que tuvo por marco el Colegio Español de París.

El Museo de Arte Moderno de Madrid posee dos buenos ejemplos de este tipo de pintura, un paisaje de extraña morfología (lám. 235) que estuvo presente en la XX Exposición Internacional de Arte de Venecia en 1936 y un impresionante "Encadenado" (lám. 236), del que existe un boceto a lápiz en una colección de Zaragoza y que según testimonio orales, recogidos por Pérez Lizano, fue la respuesta plástica de González Bernal a la represión de los mineros asturianos tras los sucesos de 1934. Pocas veces la indefensión del hombre recortado como un crucificado sobre un cielo oscuro ha sido representado con tanta crudeza.

Eros y Thanatos rigen toda la obra de González Bernal. La constante alusión a la muerte, latente en su producción, achacable quizás a su enfermedad, adquiere valores premonitorios ante el prematuro fallecimiento del pintor, cuando solo contaba 31 años. En este sentido cobra importancia un rasgo peculiar de sus figuras, el que siempre aparezcan corriendo de derecha o izquierda. Tanto - Stekel como Bachofen han coincidido en interpretar la preminencia de la izquierda como manifestación del predominio del elemento negativo sobre el positivo. El primer autor, de cuyas teorías se hace eco Freud en la "Interpretación de los sueños" considera la marcha hacia el lado izquierdo de un sentido ético como el camino del delito<sup>(21)</sup> mientras que Bachofen puso de relieve la correspondencia de la izquierda con el ámbito de la sombra y subconsciente, en contraposición al lado derecho que encarna el - - elemento consciente y racional.

Este predominio de lo enigmático, oscuro y letal, existente también en la obra de García Lorca, se ve acentuado por la presencia constante de la luna, del astro de la noche, representado como una esfera opaca en numerosos dibujos (láms. 217, 218, 230 y 232).

La muerte y el amor son también los ejes de una serie de poemas escritos por González Bernal, estrechamente relacionados con su pintura.<sup>(22)</sup>

ALFONSO BUÑUEL (1915-1961)

Alfonso Buñuel nació en Zaragoza el 20 de Noviembre de 1915<sup>(23)</sup> quince años más joven que su hermano Luis, quien ejerció un influjo decisivo en su temprana orientación hacia el surrealismo. Luis había sido uno de los primeros del grupo de la Residencia madrileña en asimilar los postulados de este movimiento. Instalado en París desde 1925, inicia en 1929 ante la expectación familiar (su madre fue quien le proporcionó dinero preciso) su primera aventura cinematográfica "Un perro andaluz" que sería acogida por Breton como la primera película surrealista. Por aquellas fechas Alfonso contaba catorce años y mostraba unos sorprendentes conocimientos sobre el tema.

Alfonso heredó asimismo de su hermano el interés por el hipnotismo y espiritismo, que practicó con asiduidad en algunos periodos de su vida. Perez Lizano, cuenta como hipnotizó a un compañero de clase obligándole a rugir como un león, así como otros hechos curiosos en torno a este tipo de actuaciones protagonizados por Alfonso Buñuel.<sup>(24)</sup>

Un viaje realizado en 1933 a París en compañía de su otro hermano Leonardo, invitados por Luis sirvió para reforzar su ya marcada inclinación por el surrealismo. En la capital francesa seguramente entró en contacto con el grupo surrealista francés, de entre todos ellos Max Ernst marca de forma decisiva su obra posterior.

Una vez terminados sus estudios secundarios empieza la carrera de arquitectura en Madrid, estudios interrumpidos por la guerra y después reanudados en 1940, esta vez en Barcelona. Su retorno a los libros coincide con la vuelta a las sesiones de hipnosis y de espiritismo, actividades que si bien fueron alentadas por Breton por lo que tenían de investigación de la mente humana, fueron después totalmente prohibidos, al producirse entre los miembros del grupo peligrosas agresiones mientras permanecían en trance. Además de este deseo de paz interna, el rechazo de las actividades parasicológicas estuvo motivado por la no aceptación de la existencia de un espíritu, ni el desdoblamiento de la personalidad del médium que estos comportaban.

Una vez finalizada la carrera se traslada a vivir a Madrid en 1945, en donde permanece diez años, residiendo en la calle Espoz y Mina, nº 59, justo al lado del domicilio de otro aragonés, Seral y Casas. Aunque - Alfonso Buñuel nunca se sintió excesivamente identificado con su carrera, realizó en ese momento una serie de decoraciones de interiores, como la llevada a cabo para la Librería Clan, librería y sala de exposiciones fundada por Tomás Seral y Casas y la peletería Lobel de la calle Velázquez, propiedad del hermano de Pepín Bello, negocio para el que Angel Ferrant diseñó también unos maniqués.

No fueron estos sus únicos trabajos de interior.



res, habiendo llevado a cabo también la decoración del restaurante Ducal de Zaragoza.

En el Madrid de la posguerra Buñuel frecuentó una tertulia en la que tomaban parte también Díaz Caña, bate y Chueca. Gran aficionado al teatro participa en la fundación de la Sociedad de Amigos de Don Juan Tenorio, cuya finalidad era potenciar el conocimiento y difusión del drama romántico, por el que los miembros de la Residencia de Estudiantes ya habían demostrado un interés especial. Esta asociación se fundó en Madrid el 16 de Noviembre de 1949, estando gobernada por un Comendador. Con un reglamento muy preciso el Consejo de la Orden estaba formado por quince caballeros denominados Consejo de la Estatua de piedra y seis damas.

Para conmemorar el décimo aniversario de la fundación de tan curiosa orden se publicó un libro en el que aparecían recogidas las distintas actividades llevadas a cabo por ella<sup>(25)</sup>. A la asociación pertenecieron Camón Aznar, Domingo Ortega, Paulino Garagorri y Luis Rosales, entre otros. Además del drama de Don Juan pusieron en escena también representaciones de obras fantásticas, como una que trataba de la supuesta llegada de Wagner a Calanda.

En 1955 Alfonso Buñuel regresa definitivamente a Zaragoza, colaborando estrechamente en esta etapa de su vida con su amigo el arquitecto Juan Antonio Pérez Páramo.

Alfonso Buñuel es el mejor representante español del collage surrealista. Fuertemente influenciado por Max Ernst, de quien poseía sus libros series de collages, asimila el principio que rige este tipo de creaciones. Frente al mero cortar y pegar realizado por Adriano del Valle en obras similares, Buñuel logra hacer aflorar el principio distorsionador de la realidad que este procedimiento propicia.

Habiendo desaparecido lamentablemente durante la guerra un libro de collages a punto de pasar a la imprenta y que iba dedicado a Max Ernst, (según narra Luis García-Abrines en el prólogo de "Así habla el poeta en sus palabras"<sup>(26)</sup>) tan solo quedan alrededor de unos trece ejemplares repartidos entre familiares y amigos. Todos sin firmar y sin fechar.

Teniendo en cuenta la fecha de su viaje a París y el hecho de que un collage suyo apareciera reproducido en la primera página de la revista "Noreste", - correspondiente al Verano-Otoño de 1933, cabe suponer que de este año daten sus primeros collages, fecha que es también corroborada por testimonios familiares, según los cuales Alfonso Buñuel se inició en esta técnica en el transcurso de un verano en San Sebastián, ciudad en donde su familia veraneaba tradicionalmente, y a la que siguió acudiendo con regularidad también en los años posteriores a la guerra.

Después de la guerra, durante su estancia en

Barcelona en los años cuarenta para terminar su interrumpida carrera de arquitectura, también realizó algunos - collages conjuntamente con su amigo el escultor y pintor Jaume Sans, quien recuerda que ambos extraían la materia prima de aquellas composiciones de los grabados que aparecían en publicaciones como la Ilustración Artística o La Esfera.

Al igual que hiciera Max Ernst en sus tres libros de collages, Buñuel en sus obras se limita a yustamente poner fragmentos de grabados sin ningún tipo de manipulación posterior que modifique, mediante los trazos de lápiz o pluma, la imagen hallada. Como en el caso del pintor alemán la trama del grabado unifica la escena final, aumentando el grado de verosimilitud del desconocer tanto resultado. Tan solo en una ocasión, que nosotros sepamos, sustituye a las tradicionales ilustraciones en blanco y negro, por recortes de portadas en color de las novelas de Nick Carter y Dick Turpin, alterando profundamente la iconografía usual en este tipo de obras. En este caso concreto (lám. 247) Buñuel utiliza un recurso frecuente en la obra de Magritte, y es la confusión entre las personas y sus prendas de vestir. Recuérdense los conocidos zapatos con forma de pies, o el vestido colgado en un armario que conserva plenamente la forma del cuerpo femenino, del pintor belga. Buñuel en la misma línea de actuación presenta unas camisas colgadas con sus correspondientes manos y otra dispuesta a ser planchada con cabeza y chistera incorporada. Alfonso Buñuel admiraba profundamente la obra de René Magritte, conservando entre sus cosas dos reproducciones de dos cuadros suyos: "L'homme du luge" y "Lezens de la nuit".

proceden gran parte de los grabados utilizados en los collages surrealistas, otorgan a estos un aire pasado que facilita recrear con carácter satírico el ambiente propio del dramón lacrimógeno de las novelas por entregas (lám. 239).

El elemento erótico propio de la estética surreal (desinhibida de todo control moral) aparece en obras como la reproducida en la lám. 240, en la que Buñuel juega - con la ambivalencia significativa del objeto representado. Un punto de vista inédito convierte una inocente zapatilla para ballet en un falo monumental hacia el que se encamina por la senda de un bosque un rebaño de ovejas.

Ahora bien el elemento dominante en los collages de Alfonso Buñuel es el sentido anticlerical y en algunos ocasiones irreverente, ingredientes frecuentes también en las películas de su hermano Luis, reacción - frente a una educación religiosa estricta que poco debió diferir de la del director de cine, repartida entre los hermanos Maristas y los Jesuitas. A este respecto es muy significativo el collage de la lám. 238, que -- corresponde al reproducido en Noreste en Verano-Otoño de 1933, acompañado de la frase: "Soy hombre y nada de cuanto es humano me es extraño", alusión directa a la homosexualidad practicada por una especie de antiguo sacerdote, que aparece abrazando a un joven tras haber roto simbólicamente sus cadenas.

En otras ocasiones, la representación tradicio

nal de la figura de Cristo, aparece descontextualizada en extraños escenarios (lám. 241), convirtiéndose en objeto de observación y juego de una niña pequeña (lám. 246). Tales escenas manifiestan toda la fuerza subversiva e iconoclasta propiciada por el surrealismo.

Al margen de los collages anteriormente citados, en los que se puede percibir una cierta connotación crítica, el resto de las obras realizadas por Buñuel inciden en la vía de desrealización del mundo a través de la explotación sistemática del absurdo. Este se basa en el empleo de recursos frecuentemente utilizados en la plástica surrealista como figuras sin cabeza, seres amorfos dotados de un solo ojo (lám. 242), extraños escenarios (lám. 243), alteraciones anatómicas (lám. 245) etc... que en el caso de Alfonso Buñuel conllevan hallazgos notables.

Uno de estos collages, el correspondiente a la lám. 242 fue también reproducido en el nº 11 de la revista Noreste, por lo que ha de ser fechado antes del verano de 1935.

Alfonso Buñuel fue el iniciador de Luis García-Abrines en el mundo del collage, en el que este polifacético aragónes se ha mostrado particularmente brillante desde 1950, continuando la tradición de su maestro en obras como "Así habla el poeta en sus palabras" recopilación de 38 collages publicado en 1960.

FEDERICO COMPS SELLES (1915-1936)

Al grupo surrealista aragonés perteneció un joven zaragoza, que falleció trágicamente al comienzo de la guerra en su ciudad natal el 27 de octubre de 1936<sup>(27)</sup> cuando acababa de cumplir los 21 años. Federico Camps no fue pintor, había orientado su formación hacia el ámbito de la arquitectura, ni su temprana desaparición le dió tiempo para serlo, pese a lo cual en contacto con el grupo surrealista de la capital aragonesa realizó una serie de dibujos afines a esta tendencia.

Federico Camps, tras sus estudios secundarios, inició su preparación para el ingreso en la Escuela de Arquitectura asistiendo durante un tiempo a las clases de dibujo de la Academia Bovi de Zaragoza. Durante el curso 1931-32 se matricula como alumno libre en Barcelona, trasladándose a Madrid al año siguiente para seguir la carrera. Durante el tiempo comprendido entre 1932 y 1936 alterna las estancias en Zaragoza y Madrid a donde acude en épocas de exámenes y en donde coincide con su amigo Alfonso Buñuel.<sup>(28)</sup>

Su relación a partir de 1933 con Seral y Casas, el mencionado Buñuel, Javier Ciria y las poetisas María Dolores Arana y Maruja Falena, lo ponen en contacto con el arte vanguardista y especialmente con el surrealismo, doctrina hacia la que se inclinaba el grupo. En el verano de 1935 conoce en Sallent de Gallego, pueblecito del Pirineo oscense, cercano ya a la frontera francesa, a González Bernal, quien realiza un retrato suyo sobre un fondo de pai

saje (lám. 135).

Su actividad artística estuvo orientada primordialmente hacia el campo de la ilustración, habiendo colaborado en distintas empresas literarias de Tomas Seral y Casas. A partir del número 10, aparecen viñetas y dibujos suyos en la revista Noreste, habiendo realizado también los retratos a línea de Seral y Casas, María Dolores Arana y Maruja Faleng, que acompañaban sus respectivos libros de poemas: "Cadera de insomnio", "Canciones en Azul" y "Rumbo" publicados en la colección Cuadernos de la Poesía núms. 1, 2 y 3, que vieron la luz en Zaragoza en 1935. Dentro de la misma colección realizó además la ornamentación del libro del poeta J. Comín Gargallo "Remora y Evasión" que con el núm. 5 apareció en 1936.

Al margen de su faceta de ilustrador Federico Camps realizó una serie de dibujos de los que tan solo nos ha llegado una pequeña porción. El resto fue destruido por su propio autor, considerado como hombre de izquierdas en los ambientes zaragozanos, al comienzo de la guerra civil por temor a que le pudieran comprometer.

En 1949 Tomás Seral y Casas dió a conocer una muestra de la producción de su amigo, publicando ya en Madrid un cuaderno homenaje a Camps titulado "Muerte Española" en el que se reproducen 11 dibujos suyos (dos de ellos meras viñetas) acompañado de un bello texto de Seral (láms. 248 a 253).

La escasa producción de Comps, alguno de cuyos dibujos aparecen incluso entremezclados con problemas de matemáticas, plantea con frecuencia la relación del ser humano con la naturaleza, transmitiendo una impresión de indestructible soledad. La figura individual de alargadas proporciones, tan solo en una ocasión aparece la pareja disminuida ante la inmensidad de su entorno (lám. 251), se enfrenta a un paisaje de amplias perspectivas. Su tratamiento paisajístico, apuntado por escasos rasgos, participa en la mayoría de las ocasiones de la infinitud del concepto espacial surreal que en este caso viene a coincidir con la experiencia visual de las dilatadas superficies del secano aragonés, carentes de todo tipo de vegetación.

Estas visiones espaciales se ven a veces pobladas por seres decapitados (lám. 253) o mutilados (lám. 249) y mujeres sádicamente agregadas (lám. 252). La obsesión por el ojo, en este caso sustituyendo al rostro, tema frecuente en la plástica surreal, también se halla presente (lám. 257 y 259)

Otros dibujos de Comps, en los que muestra una mayor preocupación por el modelado y el claroscuro, ponen en relación la figura humana, siempre ensimismada, con unas masas extrañas entre la concha y el árbol que acentúa el sentido enigmático de la escena. La lám. 254, muestra mediante la oscuridad formada por esos dos brazos que surgen de la tierra y la verticalidad de la vara en la que se apoyan, tensiones semejantes a las representadas por Lekuona. Los huecos que alteran los trazos son recurso frecuente en la plástica surrealista realizada en España



en este momento.

Además de su producción surrealista conocemos también de Comps una serie de dibujos expresionistas en los que vicios como la Ira y la Avaricia están representados por mujeres.

El sentimiento que provocó su muerte inútil en el grupo de sus amigos zaragozanos queda espléndidamente reflejado en el poema de Seral y Casas que acompaña los dibujos de Comps en "Muerte Española".

"¡Que partenones rotos, que de cisnes voltaicos  
tenías en los ojos! y ¡que dedos aquellos para  
soñar a Grieg y apresar lo que vuela!...

¡Tenía que ocurrir! Yo, siempre, temía que nos  
dejaras pronto, pero no de esa forma.  
Porque lo habías dicho: "No siento mi materia",  
y porque todos, ciegos, estábamos ya viendo  
que tendría que ser.

Que o nacía el mundo o tu nos dejarías en esta  
podredumbre de pianos por las calles, de lacayos  
imberbes y latas de conserva.

Nadie se conmovió, ni los cielos se brieron ni  
calló la zumaya. Papoles macilentos se seguían  
mirando en espejos de asfalto,

Solo Tomás, Alfonso y Juanito y Maruja y pocos  
más, se hirieron con el dardo salobre que sabía  
el camino del corazón, abierto desde entonces  
a siempres.

¡Que noche de presagios, de certezas de ausencia  
y de morder almohadas por no poder asistir!...

Detrás de tí no hay nada. Delante, sí; un amor de sentido lejano donde se mella el filo de la carne y lo bajo. Ese amor que nosotros compartimos ahora con aquellos papeles que acarició tu lápiz, más firme que la muerte.

Pero ya la he nombrado. ¡La muerte! Quién lo ha dicho? Quien va a poder robar tu altivez y tu mundo; aquella precisión con que andabas descalzo, sin sangrar, por lo humano?

Tu risa, sí. Y tus dedos punzantes de razones. Y hasta aquellos silencios de que pocos gozamos han muerto. Pero no tu prestigio humilde y solitario, ni la huella de nieve que dejó tu talento. Eso se queda aquí. Y quedamos nosotros: Maruja, Juan, Alfonso Tomás y algunos otros que sabremos servirte aislándote del lodo, transportandote a lomo de nuestros corazones por la lluvia y el eco, por las olas de Atenas. (29)

T. Seral y Casas

JAVIER CIRIA ESCARTIVOL (1904)

Nació en Zaragoza el 12 de Agosto de 1904. Aficionado desde muy pequeño al dibujo inicia a los diez años una intensa formación artística junto a distintos maestros. Primero estudia dibujo figurativo con el pintor donostiarra Rogelio Gordón, durante los años 1914 y 1915, después con el también pintor vasco Ascensio Martiarena, se inicia en el dibujo de estatua y en la pintura al óleo. En 1918 recibe lecciones del acuarelista polaco J alaskevith y en 1919 del húngaro Segismundo Naggy, pintor apasionado por el color. Su formación será completada más tarde en Roma, ciudad en la que trabaja durante 1928 y 1929 en el taller del pintor Sartorio.<sup>(30)</sup>

Javier Ciria regresa a Zaragoza en Octubre de 1930, momento en el que comienza a realizar, pese a las múltiples sugerencias recibidas, una obra personal e interesante. En ese mismo año expone por primera vez - dos obras, un óleo de 1930 y una acuarela fechada en - Roma en 1929, en el Segundo Salón de Otoño de Zaragoza, celebrado en el Círculo Mercantil e Industrial en el mes de diciembre de 1930. En agosto del año siguiente realiza su primera muestra individual, con 20 óleos y un dibujo a tinta china, en los Salones del Gran Kursaal de San Sebastián. En 1931 participa también en el Salón de Otoño madrileño, realizando además en el mes de Noviembre, una exposición de 40 obras en el Círculo de Bellas Artes de la misma ciudad.

En 1932 Javier Ciria participa en el Salón de los Humoristas de Zaragoza, y vuelve a exponer en San Sebastián, en esta ocasión en el Salón del Yakare-Club, y hace su presentación en París con 30 obras en la sede del Patronato Nacional de Turismo de la capital francesa, ciudad en la que expone de nuevo en Enero de 1933.

En Junio de 1934, se traslada a vivir a Madrid, en donde reside unos años. Más tarde y tras una serie de largos viajes, que le llevan a recorrer gran parte de -- Europa y Sudamérica, fija su residencia definitiva en Barcelona en 1950. Sus exposiciones son abundantísimas desde sus comienzos pictóricos y sus obras se hayan hoy repartidas por diversos países, además de España.<sup>(31)</sup>

Javier Ciria como la mayoría de nuestros pintores de vanguardia se incardina en uno de esos grupos de poetas, intelectuales, y artistas surgidos en torno a las revistas (en este caso Noreste) en la que aparecieron publicados algunos de sus dibujos, habiendo compaginado sus primeras exposiciones con una intensa labor de ilustrador.

En el número inicial de Noreste, correspondiente a la entrega de Otoño de 1932, un dibujo suyo - acompaña el poema de Avelino Sevilla "Gustos". En este mismo año realizó la portada en color y cinco dibujos en negro para el libro de poemas de Tomás Serál y Casas "Del amor violento", obra editada por Indice de Madrid, en 1933. Uno de estos dibujos (lám. 263) es reproducido

otra vez junto al poema de Seral y Casas, "Marina", en Invierno de 1933 en la revista Noreste.

Otro dibujo suyo titulado "Guitarra", firmado y fechado en 1932 y acompañado de una dedicatoria a Ildelfonso Manolo Gil, uno de cuyos poemas ilustra es publicado en Literatura nº 1, Madrid, Enero-Febrero de 1934. Así mismo otro dibujo firmado y fechado en el año anterior es reproducido en el nº 3 de "A la nueva ventura".

La obra realizada por Javier Ciria a comienzos de los años treinta, muestra en algunas ocasiones cierta inclinación hacia las formulaciones de un surrealismo plástico de signo poético que, como en el caso de Alfonso Olivares, linda ya con la abstracción. Sus cuadros cercanos a esta tendencia, fechados en 1931 se resuelven en tonalidades evanescentes e imprecisas formas que solo adquieren precisión en los márgenes del cuadro gracias a unos escuetos trazos, tal como ocurre en "Despertar" (lám. 262) en la que una pequeña cabeza aparece representada en la zona inferior mientras que el resto de la obra se halla ocupada por una masa nebulosa de delicado cromatismo y enigmática significación.

Dentro de este juego de evidenciar y no precisar tan característico de Ciria se halla su obra "Seños" (lám. 260) cercana al sentir que guía a Ramón Gómez de la Serna en su libro dedicado al mismo tema. Las diversas representaciones del atributo femenino permite al pintor desarrollar una sucesión de formas cóncavas y convexas, curvas y sinuosidades, que serán, aunque con diversas for

mulaciones, una de las constantes de su dilatada producción pictórica.

Mediante el empleo de las nebulosidades, un sentido refinado del color y la tenue capa de pintura - crea Ciria algunas imágenes que adquieren toda la fuerza de una pesadilla como en "Caminos de pintura" fechada también en 1931, (lám. 261). El lienzo titulado "Primavera" pintado en 1933, hoy propiedad del Museo Provincial de Zaragoza, es un buen ejemplo de la primera etapa pictórica de Javier Ciria, caracterizada por la indefinición de las formas, el predominio de la curva y la tendencia de la abstracción y que dan como resultados conjuntos de gran lirismo.

Tras una etapa en los años cuarenta, en la que el informalismo gana terreno en su obra, la producción pictórica de Ciria adquiere hacia 1950 unas formulaciones de gran originalidad, resultado de la confluencia de las dos obsesiones de Javier Ciria, la pintura a la que ha dedicado su vida y el coleccionismo y estudio de conchas marinas en el que se ha volcado con pasión desde los diez años, siendo hoy en día un especialista reputado en gasterópodos marinos españoles y su colección una de las más importantes en su género.

Sus cuadros a partir de ahora, y debido a - estas sugerencias procedentes del mundo de las conchas se van a caracterizar por la mayor importancia concedida a la textura, por la tendencia a las gamas cromáticas

con irisaciones de nácar resueltas a base de veladuras y sobre todo por el predominio de las formas espirales, alumbrando procesos embrionarios y germinativos de una gran fuerza expresiva.

Hablando de Ciria, Cirlot escribe que "el que colecciona no reúne "cosas- sueltas, sino que recompone, reuniendo sus "pedazos", algo roto que no sabe exactamente lo que es, pero de lo cual tiene la certidumbre de haberlo perdido un día". Ciria reconstruye desde las conchas, que le proporcionan forma y color el estadio primario de reinserción en la naturaleza, ya que un sentido panteísta y vivificador se desprende de sus telas.

A partir de 1953 Ciria comienza a trabajar lo que el pintor denomina "bioplásticos", obras en la línea de las anteriores pero en las que se introducen diversos materiales y que a partir de 1969-70 se desprenden de la limitación que imponen las dos dimensiones del soporte tradicional de la pintura, independizándose en pequeñas esculturas, formadas mediante la amalgama de elementos dispares, casi siempre de irisado color, cristales, nácar, minerales, etc.. que le otorgan un aspecto fantástico. Cirlot dejó escrito un bello texto inédito sobre estas composiciones, titulado "Mas allá del Surrealismo".<sup>(33)</sup> en el que resalta su innegable origen surrealista.

Al margen de la obra reseñada entre 1958 y 1968 Ciria desarrolló una gran actividad en el campo de la pintura mural y vidriera artística, con más de cien obras repartidas por toda España.

NOTAS

1. M. GARCIA GUATAS. Pintura y Arte Aragonés 1981-1951  
Librería General, Zaragoza, 1976.
2. Ibídem, pág. 74.
3. Ibídem, pág. 104.
4. ILDEFONSO - MANUEL GIL. Noreste y Tomás Seral Casas:  
Prefacio a la edición facsímil de la revista Noreste  
editada por el Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
5. M. PEREZ-LIZANO. "Surrealismo Aragonés, 1929-1979"  
Librería General. Zaragoza, 1980. pág. 20
6. Ibídem, pág. 19.
7. F. ARANDA. El surrealismo español. Lumen. Barcelona  
1981. págs. 22 y 23.
8. M. GARCIA GUATAS. Op. cit. pág. 104.
9. F. TORRALBA. Pintura Contemporánea Aragonesa. Guara.  
Editorial. Zaragoza, 1979. pág. 32.
10. En el apéndice de textos se reproduce "Escultura".
11. M. PEREZ-LIZANO. Op. cit. pág. 42.



12. P. Una exposición artística a beneficio de las familias de los periodistas fallecidos. LA VOZ DE ARAGON, Zaragoza, 25-III-1927.
13. F. CASTAN PALOMAR. A su regreso de París el Pintor aragonés González Bernal va a exponer sus obras en el Rincón de Goya. LA VOZ DE ARAGON, Zaragoza, 16-IX-1930.
14. J. VIZCAINO. González Bernal! Breviario. HERALDO DE ARAGON, Zaragoza, 12-VI-1977.
15. HIDALGO. En el Rincón de Goya. La pintura exótica y desconcertante de González Bernal. LA VOZ DE ARAGON Zaragoza, 5-X-1930. Reproducido por Torralba en "Pintura Contemporánea Aragonesa" Zaragoza, 1979. págs. 115-118.
16. M. PEREZ-LIZANO, Op. cit. pág. 19.
17. Ibídem, pág. 43.
18. A. BRETON. Véase en el apéndice de textos. Visita a León Trostky.
19. M. PEREZ-LIZANO. Opt cit. pág. 48.
20. En París deben existir cuadros repartidos en diversas colecciones ya que al final de su vida parece que vendió bastante; otros los regaló en prueba de agradecimiento a los doctores: Dumarest, director del Sanatorio de Hantenvilla, en donde estuvo internado una temporada, y Besanzon. Una hija de Corpus Barga, con la que el pintor mantuvo una gran amistad hoy residente en Lima, poseía una docena de cuadros suyos de su última época.

21. S.FREUD. La Interpretación de los sueños Obras completas. tomo II, Madrid, 1972, pág. 563.
22. Estos poemas vienen reproducidos en la obra Pérez-Lizano. Surrealismo Aragonés. págs. 44-47.
23. PEREZ-LIZANO. Op. cit. pág. 23.
24. I bídem, pág. 24.
25. El consejo de la Estatua de Piedra. Orden de Caballeros de Don Juan Ténorio. Teatro Cívil. 1949-1959. Madrid, 1960.
26. Publicado en la Colección Orejudín. Zaragoza, 1960
27. PEREZ-LIZANO. Op. cit. pág. 37.
28. Ibídem, pág. 37.
29. Muerte Española. Colección Artistas Nuevos.Clan. Madrid, 1949.
30. CIRIA. Museo Provincial de Zaragoza. Sala de Exposiciones temporales. Zaragoza del 16-XII de 1981 al 15-I-1982.
31. Cumplida referencia de estas exposiciones se da en el catálogo citado en la nota anterior.
32. J.E. CIRLOT. Javier Ciria. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza del 3 al 18 de Noviembre de 1967.
33. Reproducido en el apéndice de textos.

485'

155

## CAPITULO VII

### CANARIAS

#### EL SURREALISMO EN CANARIAS

"Des Canaries, a la pointe poétique de l'Espagne, le surrealisme international, par la bouche d'Andre Breton et Benjamin Péret, déclare avoir trouve dans la collaboration des artistes espagnols sa principale composante".<sup>(1)</sup> Tan efusivo párrafo redactado por Breton, durante su estancia en Tenerife en 1935 muestra el reconocimiento de la inestimable aportación de Picasso, Miró, Dalí, Buñuel y Oscar Domínguez al surrealismo, así como la relevancia alcanzada por las islas Canarias en el concierto internacional de dicho movimiento, en los años treinta. Canarias fue el único núcleo surrealista español que recibió el espaldarazo del "papa" del surrealismo, y que estuvo intensamente relacionado con el grupo parisino.

Como ocurre en estos casos no han faltado voces - que han intentado explicar el sorprendente, por intenso arraigo de los postulados surrealistas en Canarias echando mano a todo tipo de condicionantes. Se alude así a una predisposición innata del insular para la ensoñación y las manifestaciones del subconsciente así como a un cierto determinismo telúrico motivado por la peculiar orografía y flora isleñas.

Consideraciones atractivas por su innegable contenido poético, fomentadas incluso por André Bretón, - que a los pies del Teide declaró solemnemente: "Tenerife

es la isla surrealista", (no una isla surreal, sino la isla surrealista por antonomasia, aunque después en América también repartiera este tipo de marchamo), pero de meridiana superficialidad ya que omiten la arraigada tradición cultural y cosmpolita de las Canarias, siempre más cercana a Londres o París, que al resto de la Península, potenciada por el ambiente propicio de la Segunda República.

No hay que olvidar que la delegación francesa se trasladó a Canarias porque en las islas había florecido con anterioridad al surrealismo ya que para los vanguardistas canarios, atentos a las oscilaciones culturales europeas, no podía pasar desapercibida la aparición del movimiento.

Los primeros atisbos surrealistas hacen su aparición en la "Rosa de los Vientos", efímera revista tinerfeña, que lanzó tan solo cinco números entre Abril de 1927 y Enero de 1928. Capitaneada por Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa y Ernesto Pestana, esta publicación se mantuvo en un término medio entre la tradición y la vanguardia, sumándose al homenaje a Góngora en 1927 y manteniendo entrañable relación con Ramón Gómez de la Serna. Lo más importante es que aglutinó en torno a ella a una serie de escritores surrealistas como Agustín Espinosa, el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo y Eduardo Westerdahl, alma de la posterior Gaceta de Arte, que colaboró en ella en una faceta poco conocida, publicando un cuento surrealista "Los 2. Tragedia erótica". (2)

A esta primera revista vanguardista seguirían otros empeños también muy breves, como "Cartones" en 1930, en torno a la que se agruparon los poetas Pedro García Cabrera y Domingo López Torres, miembros destacados del surrealismo literario insular.

#### GACETA DE ARTE

Culminación de este proceso vanguardista fue: Gaceta de Arte, cuyo número inicial apareció el 1 de Febrero de 1932. La revista alcanzó los 38 números, correspondiendo el último a Junio de 1936. <sup>(3)</sup>

Gaceta de Arte estuvo dirigida por Eduardo Westerdahl siendo sus redactores: Francisco Aguilar, Domingo López Torres, Oscar Pestana Ramos, José Arozena y Domingo - Pérez Minik, haciendo las funciones de secretario Pedro - García Cabrera. A lo largo de su andadura se incorporarían al grupo Agustín Espinosa, Emeterio Rodríguez Albelo y José de la Rosa.

La frecuencia de la revista fue mensual y con formato de periódico con cuatro hojas, durante los 36 primeros números, modificándose en los dos últimos, siguiendo el de la Revista de Occidente y Cruz y Raya más manejable. La revista sorprendía por la novedad de su tipografía, que se adaptaba a la línea impuesta por las publicaciones de la Bauhaus. Haciéndose eco de las propuestas de Franz Roh - y Jan Tschichold, vertidas en su libro "Foto Auge" (Stuttgart, 1928), autores empeñados en combatir la multiplicidad

de alfabetos de su país, en donde se habían resucitado, con una manipulación nacionalista, los caracteres góticos, decidieron eliminar las mayúsculas. Esto no solo simplificaba los procesos de impresión sino que como - apunta E. Westerdahl implicaba además la eliminación del sistema de valores.<sup>(4)</sup> A partir del número 23 los caracteres gráficos se adaptan otra vez a los convencionales.

Bajo el título de la revista aparecía la indicación "Expresión contemporánea de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife". Fue en esta sociedad, como narra Pérez Minik, autor del documentado estudio "Facción española surrealista de Tenerife", el único dedicado a este tema, donde los proyectos se con-fabularon, en donde se aunaron esfuerzos e intereses de poetas y escritores, que ya antes hemos visto implicados en empresas literarias.<sup>(5)</sup> El impulso definitivo lo proporcionó E. Westerdahl a su regreso de un viaje de varios meses de duración por Europa en 1931, que le llevó a Berlín, Praga, Dessau, Frankfurt, Brno y París. El que sería después su director, trajo en su retina y en abundante material gráfico, libros, folletos, etc. las últimas formulaciones de la arquitectura alemana, de la pintura expresionista y del funcionalismo de La Corbusier.

La revista no nació con carácter local, sino con visión internacionalista. Desde un principio se procuró la colaboración extranjera enviándose a personalidades,



museos y artistas de diversos países. Como cuenta Westerdahl, ni Picasso, ni Freud, ni Klee acusaron recibo de su llegada, pero con otros destinatarios como Miró, Breton o Arp, se mantuvo una abundante correspondencia y estrecha colaboración. <sup>(6)</sup>

Gaceta de Arte no se limitó como otras tantas revistas a ser muestrario de prosas y poesía juveniles, sin ningún nexo de unión, sino que hizo gala desde un principio de una unidad de criterios y de una visión estética definida. Fue una publicación de información y crítica.

Aunque André Breton incluye a Gaceta de Arte en la nómina de revistas surrealistas extranjeras que aparece en el Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, junto a 'Surrealismus' de Praga, 'Nadrealizam danas i ovde' de Yugoslavia, 'Konkretion' de Dinamarca y 'L'Echange surréaliste' de Japón <sup>(7)</sup> cuando nace la revista canaria el contacto con el surrealismo es casi nulo. Es más la orientación de G.A. en primer momento muestra una decidida inclinación por los nacionalismos europeos, en clara contraposición con el ideario apoyado por el grupo de Breton.

De sus páginas se desprende una preferencia por el expresionismo alemán, la arquitectura racionalista y la pintura abstracta. En palabras de uno de los componentes del equipo de redacción: Se aspiraba a divulgar todas las ideas, estilos y conductas más progresivas que en este año 1932 se producían en Europa, desde la estética

a la moral y las modas incluidas. Se intentaba recoger el expresionismo pictórico, la arquitectura funcional, la nueva moral sexual de Bertrand Russell, la fenomenología filosófica o el positivismo lógico, los manifiestos surrealistas, los escritos de Kandinsky sobre el "Jinete Azul", el arte social de Georg Grosz. Y se discutía todo lo que nosotros considerábamos regresivo: el realismo socialista, los fascismos imperantes ya, los idearios metafísicos, las creencias estéticas de Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, el de la deshumanización o los glosarios anticuados de Eugenio D'Ors. (8)

Aunque ya en el primer número de G.A. se haga de forma circunstancial referencia al surrealismo en la recensión de un libro de Jean Schlumberger, realizada por Pérez Minik hasta el número 9, correspondiente a - Octubre de 1932, no hallamos en la revista canaria una atención especial por este movimiento. A partir de este número empiezan a publicarse una serie de artículos de Domingo López Torres, que sería el teorizador del surrealismo en Canarias. Su primera entrega es "Surrealismo y Revolución", texto que iba ilustrado por "Sueño" y "Souvenir" de Oscar Domínguez y el "Gran Masturbador" de Salvador Dalí. En él ya aparece la formulación que va a caracterizar el surrealismo en Canarias, y es su consideración de transmisor de una postura revolucionaria a nivel político. Los miembros del grupo de Gaceta de - Arte comulgaban con las ideas socialistas y en concreto Domingo López Torres, autor de los textos fue asesinado a los 26 años al comienzo de la guerra civil por su afiliación política.

Hay que tener en cuenta que en la fecha de aparición de la revista, 1932, no eran ya las formulaciones teóricas (plenamente asimiladas y ampliamente difundidas) las cuestiones planteadas en el seno del surrealismo francés, sino que este sufría las tensiones derivadas de su compromiso político. En virtud de este "La Revolution Surréaliste" órgano de difusión inicial del movimiento fue sustituido por "Le Surréalisme au service de la Révolution" y Breton y sus correligionarios ingresaron en el partido comunista francés. Pero pronto se vió que este maridaje era forzado surgiendo discrepancias continuas que terminaron con la escisión de Louis Aragon del grupo surrealista, tras su participación en el II Congreso Internacional de los Escritores Revolucionarios en Jarkov y la expulsión de André Breton, Paul Eluard y René Crevel del partido Comunista Francés, en 1933, con el consiguiente alejamiento de éstos de los planteamientos ortodoxos del comunismo. La ruptura definitiva se produjo a raíz del Congreso de los Escritores para la defensa de la Cultura, celebrado en París en 1935, siendo publicado en el nº 36 de G.A. el texto preparado por Breton para esta ocasión.

La revista canaria recogió los ecos de todas estas vicisitudes así como de la polémica suscitada entre el surrealismo y el realismo socialista. Aspectos en los que además abundó André Breton a su llegada a Tenerife a través de conferencias, textos y declaraciones.

En este primer artículo escribe Domingo López Torres, refiriéndose al surrealismo: "antes de este momento nada que tenga un valor verdaderamente nuevo, no más hablar de un falso arte proletario. Todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. Lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. El - no pretende ser la justa expresión proletaria -como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura- sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración". (9)

En el n.º 13 (marzo de 1933), firmado por la misma pluma, aparece "Psicogeología del surrealismo" en donde se afirma que el acierto del surrealismo francés reside en estar "impulsado en una determinada dirección, conectado al concepto materialista de la historia, a la teoría del conocimiento del marxismo". En este mismo número de G.A. aparecen las reseñas de tres libros acompañados de las fotografías de sus respectivos autores: "Les vases communicants" de Breton, "Comme deux gouttes d'eau" de Paul Aluard y "L'antitéte" de - Tristán Tzara.

Desde el primer número de G.A. sus miembros toman "posición", así denominan las diferentes declaraciones de principios, como expresión del ideario colectivo del grupo animador. Cinco de estas "posiciones" aparecen a lo largo de la revista, a los que hay que sumar los catorce manifiestos sobre: arquitectura y

urbanismo", sobre función de la planta en el paisaje, sobre casas funcionales para obreros, arquitectura escolar, sentido social de la arquitectura, etc....

En el 7º Manifiesto de G.A., publicado en el nº 15, de Mayo de 1933, leemos el siguiente párrafo: "El surrealismo es la expresión de una sociedad, bajo la angustia represiva de una moral fuera de época". En el nº 19 (Septiembre de 1933) aparece, también firmado por Domingo Lopez Torres, "Aureola y Estigma del surrealismo" en el que se alude a los presupuestos que subyacen en la estética surreal y se incide una vez más en el verdadero sentido revolucionario del movimiento. - Hablando de su etapainicial dice: "Hay quien ha señalado que la virtud del surrealismo está en estas manifestaciones explosivas y que cuando la explósión no se produce es porque ya es cosa pasada y no tiene razón de ser. Y esto es un error, porque ahora que el surrealismo discurre sobre verdaderos rieles, sin oposición casi, por senderos conocidos, con todas sus estampas, ordenadas, es cuando se vislumbra claramente su verdadero mañana".

La postura mantenida por G.A. en cuanto a la - consideración del surrealismo como arte revolucionario, no solo desde el punto de vista formal sino desde una perspectiva política, se oponía a la doctrina del realismo socialista de gran arraigo también en este - momento. La revista canaria acogió en sus páginas una polémica en torno a este tema, en la que el académico soviético N. Boukharine representaba a la parte contraria

Un extenso texto suyo titulado "Carta de Moscú. La pintura soviética", fue publicado en los números 23 y 24 de G.A. En el se defendía el realismo socialista, denostando el decadente arte occidental. El encargado de dar la réplica a Boukharine fue Eduardo Westerdahl, en el número siguiente de G.A. (Abril de 1934) con -- "Croquis Conciliador del arte puro y social", en el -- que escribía que el realismo socialista, al que dominaba "sovietización del arte" "entraña la muerte de lo revolucionario y la estabilización de unas conquistas en cierto modo ajenas al arte".

En el nº 32, correspondiente a Diciembre de 1934, el siempre mencionado Domingo López <sup>+</sup>Jorres, hace un -- índice de las publicaciones surrealistas publicados a lo largo del año, en el que incluye la novela de Agustín Espinosa "Crimen", el máximo exponente de prosa -- surrealista escrita en castellano, por el delirante -- Torrente de Imágenes impregnadas de violencia y erotismo que contiene. En el número siguiente, con el que se inicia el año 1935 anuncia ya la exposición de pintura surrealista que se esta preparando.

El número 35 de Gaceta de Arte, correspondiente a Septiembre de 1935 es un ejemplar dedicado en su totalidad al surrealismo. En el además de una relación de las andanzas y actividades de los miembros del grupo -- surrealista francés en Tenerife se recoge: "Posición política del Arte de Hoy", fragmento de la conferencia pronunciada por André Breton en el Ateneo, "La evidencia

poética" de Paul Aluard, "Ensayo de simulación de parálisis general", firmada por Breton y Eluard, "La unión libre", poema de Breton y del mismo autor el - "Discurso pronunciado en el congreso de los escritores para la defensa de la cultura", celebrado en París en 1935, que tuvo que leer Eluard ante el veto levantado contra Breton, Un poema de Salvador Dalí "Folleto acunado cuna rústica", y la "Declaración" firmada por los redactores de Gaceta de Arte y los surrealistas franceses que aparecía en el epígrafe siguiente: "Criterio de G.A. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista Cahiers D'art. Paris". Junto a estos textos, también aparecen reproducciones de obras de Máx Ernst, Picasso, Dalí, Giacometti, Joan Miró y fotos de la estancia en Tenerife de André y Jaqueline Breton y Benjamin Péret.

Los siguientes números de la revista mantienen su tradicional independencia, y pluralidad de intereses. Aunque algunos de sus redactores se adhirieron al surrealismo, dentro del conjunto de G.A. este no fue más que una de sus muchas atenciones. Y así en el número 36, junto a la recensión hecha por Domingo Pérez Minik de "Du temps que le surrealistes avaient raison", texto en el que los surrealistas exponían su toma de postura ante lo ocurrido en el Congreso de los Escritores para la defensa de la Cultura". y una serie de poemas surrealistas de Péret y Eluard, se incluía un estudio dedicado a la pintura de Ben Nicholson firmado por Anatol Jakouski. El número 37 (Marzo de 1936), con

el que se modificaba el formato, estuvo dedicado a Picasso, siendo G.A. la primera revista española en dedicarle un homenaje semejante, incluyendo además una réplica a la revista Nueva Cultura de Valencia, órgano de expresión del partido comunista, en la que se prolonga la polémica entre surrealismo y realismo socialista y la referencia a las relaciones establecidas por G.A. con ADIAN.

El último número se mantiene dentro de esa órbita plural con un atinado artículo del director dedicado a Miró, y otros artículos en torno a la figura de Walisi Kandisky.

Ampliando su radio de acción Gaceta de Arte publicó también una serie de monografías. La primera dedicada a Angel Ferrant, escultor que mantuvo estrechas relaciones con el grupo canario, firmada por Sebastián Gasch y la segunda a Willi Baumeister, realizada por Westerdahl, habiendo publicado además el libro de poemas de Pedro García Cabrera, "Transparencias Fugadas".

Cuando surgió Gaceta de Arte no había en el panorama español ninguna revista comparable. Ni "Revista de Occidente", ni "Cruz y Raya" ni "Caballo Verde" para la poesía, pueden ser parangonadas al esfuerzo realizado en pro del arte de vanguardia por la revista canaria. Un enfoque semejante había alentado a los comienzos de "La Gaceta Literaria" madrileña, pero desaparecida en 1931, sus últimos años habían sido una marcha a la deriva.



OSCAR DOMINGUEZ

Los primeros contactos del grupo canario con el surrealismo francés se establecen a fines de 1932, habiendo jugado un importante papel en la difusión de los postulados vitales y estéticos del movimiento Oscar Dominguez. Como reconoce Pérez Minik "Solo existía una línea que desde París llegaba a Tenerife por hilo directo: la del pintor Oscar Dominguez". (10)

El surrealismo se afianzó entre ellos con la presencia en Tenerife del pintor con motivo de su exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes del 4 al 15 de Mayo de 1933, en la que se expusieron, óleos, guaches y collages de un sorprendente onirismo.

De entre todos los componentes del equipo de redacción de G.A. los surrealistas furibundos fueron: Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo. A los que se unió más tarde Agustín Espinosa que ya durante su estancia en Madrid, autor de 1928, había sido amigo de Luis Buñuel y había mantenido estrechas relaciones con el círculo de La Gaceta Literaria. Espinosa fué, como Oscar Dominguez y Juan Ismael, un surrealista vital.

Por lo tanto cuando llegó a Tenerife la avanzada surrealista, compuesta por André Breton con su mujer Jacqueline y Benjamín Péret, en mayo de 1935, el terreno estaba suficientemente abonado. Como lo revelan

la publicación en Canarias de un número considerable de obras surrealistas: "Lancelot 280 7'" y "Crimen" de Espinosa, "Líquenes" y "Transparencias fugadas" de Pedro - García Cabrera y "El enigma del invitado" de Emeterio Gutierrez Albelo; además de una abundante producción de poemas sueltos debidos a Domingo López Torres, Juan Ismael González y José Maria de la Rosa.

#### LA CONQUISTA SURREALISTA DE TENERIFE

A partir de 1930, reforzado con el ingreso de Dalí, Buñuel, Georges Hugnet<sup>r</sup> y otros, el grupo surrealista de París, al mismo tiempo que emprende la actividad política, inicia la internacionalización del movimiento mediante frecuentes desplazamientos de algunos de sus miembros. Se forman grupos afines en Bélgica, Checoslovaquia, Suiza, Inglaterra y Japón, convirtiéndose Breton, en palabras de M. Nadeau "en el infatigable viajante de comercio del movimiento"<sup>(11)</sup>. En efecto, junto con Eluard marcha a Praga, a comienzos de 1935 y, acompañado de Benjamin Péret, en Mayo de ese mismo año se traslada a Canarias.

El motivo del viaje a Tenerife fue la celebración de una gran exposición internacional de pintura surrealista. El motor de esta exhibición fue Oscar Domínguez, que lanzó la idea y se encargó de convencer a Breton. Sugestionado el papa del surrealismo por las descripciones que le hiciera de las islas el pintor canario, antes de partir de París escribió un poema, recogido en su libro "L'air de l'eau", que era una -

invitación al viaje.<sup>(12)</sup>

A Pérez Mínik debemos el conocimiento de los de talles, vicisitudes del viaje, y estancia, excursiones turísticas y múltiples anécdotas protagonizadas por los representantes del surrealismo francés en tierras tiner feñas, ampliamente recogidas en su libro.

Breton, con su mujer y Benjamin Péret en susti tución de Paul Eluard, que se hallaba enfermo, salie ron de Paris el 27 de Abril camino de Dieppe, en donde embarcaron en un barco frutero, el "San Carlos", que hacia el trayecto regular con cargamento de plátanos desde las Islas Canarias a este puerto. El 4 de Mayo llegaron a Tenerife con el preciado cargamento de los cuadros de la exposición. Su venida habia sido prepa rada convenientemente por una serie de articulos fir mados por los componentes del grupo, publicados en la prensa de la isla, que fueron creando la necesaria - expectación en torno a los actos anunciados.

#### LA EXPOSICION INTERNACIONAL

La Exposición Internacional del Surrealismo se instaló en el Salón del Ateneo de Santa Cruz de Te nerife, institución presidida en aquellos momentos por Agustín Espinosa, que como era lógico no dio más que facilidades. Inaugurándose el 11 de Mayo a las seis de la tarde y permaneciendo abierta hasta el 21 del -

mismo mes. Se expusieron un total de 76 obras que comprendían: 32 óleos, 27 acuarelas, diseños, collages y -- aguafuertes, 6 fotos de objetos surrealistas y 11 fotografías diversas, además de libros y revistas surrealistas.<sup>(13)</sup> Los artistas representados fueron: Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Hugo, Magritte, Miró, - Oppenheim, Picasso, Man Ray, Tanguy, Duchamps, Giacometti, Henry, Jean. Stursky, Bellmer y Maar.

La exposición muy concurrida no logró vender ni un cuadro, pese a lo bajo de los precios. Un Brauner costaba 250 ptas, "La libre inclinación del deseo" de Dalí 1.200 ptas, "El pájaro macho" de Max Ernst 300 ptas y el "Jardin des gobe-avions" del mismo autor 1.500 ptas. Picasso expuso cinco cuadros, el más caro un "Desnudo" marcaba 2.500 ptas y el más barato "Mujer ante el crepúsculo" 250 ptas. Un cuadro de Tanguy estaba tasado en 150 ptas y el resto de lo exhibido por el estilo<sup>(14)</sup>. Oscar Domínguez expuso "Deseo de verano" y Objeto Magnético" y Man Ray algunos - de sus Rayogramas.

El catálogo de la exposición llevaba un prefacio escrito por André Breton, que fué publicado junto con el redactado para la exposición de Copenhague en el nº - 5-6 de Cahiers D'Art "Préface aux expositions surréalistes de Copenhague et de Tenerife"<sup>(15)</sup>. Esta exposición era continuación de la celebrada en Copenhague y a la que seguirían las de: Londres en 1936, "International Surrealist Exhibition", (New Burlington Galleries), París, 1938, "Exposition Internationale du Surréalisme" (Galerie Beaux-

Arts), Méjico, 1940. "Exposición Internacional del Surrealismo" (Galeria de Arte Mexicano). Nueva York, 1942. "First Papers of Surrealism" (Coordinating Council of French Relief Societies), París, 1947. "Le Surréalisme en 1947" - (Galerie Topic) y París, 1959-1960 "Exposition internationale du Surréalisme" (Eros) (Galerie Daniel Cordier).

Ahora bien, hay que hacer constar que la exposición celebrada en Tenerife no fue contabilizada por Breton cuando en 1959, con motivo de la exposición dedicada al erotismo en la galeria Daniel Cordier de París, enumera por primera vez y hace la reseña de las anteriores en el prólogo del catálogo, otorgándole el nº 8 de las realizadas hasta entonces, denominándola la VIII Exposición Internacional del Surrealismo.<sup>(16)</sup> Breton solo cita las que hemos mencionado anteriormente, excluyendo por tanto las muestras celebradas en Tenerife y Praga, en 1935 y la de Santiago de Chile, en 1948.

Gilles Rioux que ha estudiado el tema, ante la falta de conocimiento de los criterios que pudieron inducir a Breton a excluir exposiciones que habían sido motivo de intensa actividad surrealista y que habían contado además con su presencia, como las de Praga o Tenerife, formula la hipótesis de que Breton retiene tan solo aquellas que estuvieron concebidas de un modo global, casi como un recorrido iniciático por alguno de los grandes temas del surrealismo y en la que los cuadros se adaptaban a esa finalidad de crear un entorno mágico.<sup>(17)</sup> Ahora bien este hipótesis no convence ya que tal puesta en escena de las --

exposiciones del surrealismo solo tuvo lugar a partir de la exhibición de 1938 en París, mientras que si contabilizó los celebradas en Copenhague y Londres en las que se limitaron a colgar los cuadros en las paredes. Seguramente lo que motivó el hecho desconcertante del olvido de algunas exposiciones fue el caracter marginal de los centros en donde estas tuvieron lugar, o su menor repercusión a nivel internacional.

La estancia de los surrealistas franceses en Canarias fue acompañada de una serie de actos. A los cinco días de su llegada Breton publicó en el periódico La Tarde (9-V-1935) un texto de presentación de los intereses surrealistas, titulado "Saludo a Tenerife"<sup>(18)</sup> en el que reconocía la aportación española al movimiento en los nombres de Picasso, Dalí, Miró y Oscar Domínguez.

En el marco de la exposición André Breton pronunció una conferencia en el Ateneo el 16 de Mayo, sobre "Arte y Política", recogida después fragmentariamente en el nº 35 de Gaceta de Arte<sup>(19)</sup> que Agustín Espinosa, que acompañaba al conferenciante en el estrado, se encargó de traducir al castellano ante una sala abarrotada de público. Entre charlas, discusiones en torno a la declaración de principios, que se iba a redactar conjuntamente y visitas turísticas hubo tiempo todavía para que Benjamín Peret pronunciara otra conferencia en la Agrupación socialista de Santa Cruz de Tenerife en torno a "La religión y el Surrealismo" y Breton que ofreciera un recital poético en el Puerto de la Cruz en la sede de la "Sociedad XIV de Abril".

De este acto Pérez Minik narra que tras la presentación del poeta extranjero, realizada por Agustín Espinosa, este empezó a leer sus poemas en francés, entre ellos "La unión libre", con tal poder de convicción y espíritu de comunicación, que el auditorio puesto en pie le aclamó, sin que fuera necesario que Pedro García Cabrera que también dió a conocer algunos ejemplos de su producción poética surrealista, tuviera que molestarse en traducirla.<sup>(20)</sup>

#### LA DECLARACION DE PRINCIPIOS

La redacción de la declaración de principios en la que se recogían los puntos coincidentes entre Gaceta de Arte y el grupo surrealista produjo abundantes tensiones. No todos aceptaron las propuestas de Breton, ya que según Pérez Minik que junto con Westerdahl defendía la independencia de la revista "la intención primera y última de André Breton era la manipulación absoluta del Gaceta de Arte, al servicio integral del surrealismo".<sup>(21)</sup> Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa, que profesaban ya en el surrealismo, y formaban, en palabras del mismo Pérez Minik, "una facción dentro de la revista".<sup>(22)</sup> no opusieron ninguna resistencia.

Al final se llegó a una fórmula satisfactoria para todos que fue firmada por la totalidad de la redacción de Gaceta de Arte: Westerdahl, Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, y Agustín Espinosa, ya que otras personas relacionadas con la revista como Francisco Aguilar, Oscar Pestana o José Arozena, en aquel momento

por distintas razones no se hallaban en la isla. El texto "Criterio de G.A. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista Cahiers d'Art. paris".<sup>(23)</sup> apareció impreso en una hoja roja suelta, incluida en el nº 35 de la revista. Así mismo fue publicado bajo el título de "Déclaration" en el nº 5-6 de Cahiers d'Art. En el texto se podía leer: "Entre los principales grupos que merecen nuestra más decidida atención, figura el movimiento surrealista, en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse - paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsas obras de ingeniería con que el capital, el estado, la religión la moral, la patria, la familia, etc... canalizaban y levantaban convencionales edificios al servicio de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales subconscientes en cuya energía descansaba el proceso de las culturas.

A G.A. le une al surrealismo en principio su fondo anticapitalista y universal, la destrucción de la - sociedad burguesa y las escenográficas instituciones que maltratan y aniquilan el libre acto." Para terminar diciendo : "Reconocemos y proclamamos en el surrealismo sus poderosas esencias de arte vivo y el perfil destructor y fértil que presente frente los más ineludibles problemas del hombre en cuya apasionada discusión se humaniza en la política para defender, fiel a los deberes del hombre en su comportamiento social, las más puras esencias de creación poética, caso único en la historia contemporánea del arte."



Aunque G.A. "proclama" y "afirma" a lo largo de la declaración, las excelencias de la poesía y plástica del surrealismo, así como su sentido revolucionario no se declaran de forma taxativa surrealistas. De hecho como vimos, la revista no se hipotecó incluyendo en sus páginas, artículos muy diversos. En concreto en el último número se anunciaba que el que saldría a continuación estaría dedicado integralmente a la pintura abstracta.

#### EL BOLETIN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO

Al término de cada una de estas campañas encaminadas a potenciar la internacionalización del movimiento se publicaba un Boletín Internacional del Surrealismo, con carácter bilingüe. El nº 1 publicado en Praga en checo y francés, apareció el 9 de Abril de 1935. El nº 2, en español y francés vio la luz en Tenerife, en octubre de 1935<sup>(24)</sup>. Este contenía un extenso texto en el que se incidía una vez más en la relación entre el arte y la revolución, poniendo de relieve el carácter revolucionario del surrealismo, al tiempo que se establecía una alianza entre G.A. y los surrealistas, "para la defensa de la cultura y de la integridad espiritual del hombre de nuestro tiempo y de la libertad de sus actos". En definitiva, las mismas ideas vertidas por André Breton en la entrevista que le fue realizada por la revista Índice durante su estancia en Canarias.<sup>(25)</sup>

Tras una permanencia de tres semanas, el 27 de Mayo embarcaron los surrealistas franceses en otro -

buque frutero con destino a Dieppe via Las Palmas, desde donde Breton y Péret remitieron sendas cartas de despedida redactadas en un tono cortés y agradecido por las atenciones recibidas que fueron publicadas el día 1 de Junio, la de Breton en "La Tarde" y la de Péret en "La Prensa".

Corolario de esta estancia en Tenerife es un poético texto escrito por Breton a su regreso a Paris, titulado "El castillo estrellado" en el que el autor subyugado por una geología y flora sorprendente, a la par que hace un canto a Canarias va desgranando una serie de consideraciones sobre los grandes temas del surrealismo, la imagen, el amor, el deseo, etc... Este texto fue publicado primero en el nº 8 de Minotaure (Junio de 1936) con ilustraciones de Max Ernst y recogido después en el capítulo quinto de "L'amour Jou". Una traducción en castellano vio la luz más tarde en la revista argentina Sur. (26)

#### UN FILM MALDITO: LA EDAD DE ORO

Tras la marcha quedaba por resolver el aspecto económico. La exposición no había proporcionado ningún ingreso, y la larga estancia en el hotel había dejado una abultada deuda. Se había pensado hacer frente a los gastos con la recaudación que se obtuviera con la exhibición de una película que traerían de París. Se contaba con - - "L'etoil de mer" de Man Ray pero a última hora esta fue sustituida por La Edad de Oro de Buñuel, film que proporcionó quebraderos de cabeza sin cuento por su fama de

inmoral y al final no cumplió su objetivo por lo que --  
Westerdahl y Perez Munik estuvieron devolviendo durante  
años el préstamo solicitado para saldar los gastos.

"El caso del film surrealista La Edad de Oro  
en Tenerife" 'texto anónimo publicado en el nº 36 de Gaceta  
de Arte relata las vicisitudes de la película y da cuenta  
pormenorizada de la campaña en contra desatada por la pren  
sa católica representada por "Gaceta de Tenerife" y las  
figuras integristas de la isla con el obispo de La Laguna  
a la cabeza.

Desde el 28 de Mayo la prensa local habia empe  
zado a anunciar la proyección de la película de Buñuel  
y Dalí que tendria lugar el 2 de Junio. Pero un día an-  
tes de la fecha programada el Gobernador comunicó la sug  
pensión del pase por no haberse recibido ninguna notifi-  
cación de la Dirección General de Seguridad de Madrid, a  
quien se habia elevado consulta. Este organismo contestó  
después, comunicando, que no estando censurada la pelicu  
la no podia exhibirse. Ante lo cual el 12 de ese mes se  
pasó ante el censor consiguiendose la autorización para  
una sesión privada limitada a los socios del Ateneo y  
personas allegadas a G.A. por rigurosa invitación. Pero  
dos dias más tarde "Gaceta de Tenerife" publicó un viru  
lento editorial en el que se decía: "La Edad de Oro tien  
de a sembrar la degeneración, la corrupción más repugnan-  
te de la época. La película monstruosa de la que habla-  
remos más extensamente ha sido censurada en la Península  
y no logró ser estrenada. La rechaza toda conciencia por

muy sectaria que se manifieste porque hiere no solo el sentimiento cristiano del pueblo, sino la familia, sino la de nuestros antepasados, la de nuestros padres. La Edad de Oro es el nuevo veneno de que se quieren valer el judaismo, la masonería y el sectarismo rabioso y revolucionario para corromper al pueblo". Ante tal campaña desatada poco valieron los escritos firmados por los miembros de G.A. en su defensa, siendo prohibida definitivamente su proyección por el gobernador. Esta no tuvo lugar hasta febrero de 1936, tras el triunfo del Frente Popular, siendo proyectada en sesión privada, sin cobrar las entradas.

#### CONTACTOS CON ADLAN

A finales de 1935 Gaceta de Arte, representada por su director, intenta crear en Madrid y Barcelona dos revistas que recogieran el ideario vertido en el Boletín Internacional del Surrealismo<sup>(27)</sup>. Para ello se contaba con la colaboración en la capital de España de dos figuras con las que G.A. había mantenido estrecha relación: Guillermo de Torre y Angel Ferrant, y en la ciudad Condal con Sert y el grupo impulsor del GATEPEC Y ADLAN.

En Madrid fracasó la empresa por falta de apoyos económicos y la necesaria comprensión. El ambiente de la capital es pintado así por G.A.: "El panorama intelectual era de bastante sencillez y pobreza, de una parte todo lo regresivo español. Como exponente de este estado de

cosas levantaba la cabeza una revista confusionista, de un tenebroso fondo católico, sostenida por un capitalismo culto y absorbente. De otra parte, un nuevo remanente de aquella juventud española se encasquillaba en los partidos proletarios propagando un arte de clase, ofuscados por el fragor de una lucha, sosteniendo un criterio comunista en lo que tenía de política pero no en lo que tenía de cultura nueva, o mejor en el esqueleto, en la construcción que debía poseer todo gran partido." (28)

En Barcelona esta función venía desempeñada por ADLAN y el GATEPAC. De todas formas, fruto de estos contactos fue la creación del grupo ADLAN de Madrid, estando previsto que G.A. fundara en Canarias el grupo correspondiente.

La primera manifestación de esta colaboración entre ADLAN y G.A. fue la organización de una gran exposición en Junio de 1936, que tenía la finalidad de recaudar fondos para continuar la publicación de Gaceta de Arte que pasaba por apuros económicos. Muchas de las obras fueron donadas por los artistas, reuniéndose una espléndida selección con 67 cuadros de Hans Arp, Willi Baumeister, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Carl Drerup, Max Ernst, Luis Fernández, Ángel Ferrant, Alberti, Giacomo Cometti, Georges Hugué, Juan Ismael, Marcel Jean, Wassily Kandinsky, Paul Klee, A.G. Lamolla, Joan Miró, Ben Nicholson, O. Kamoto, Luis Ortiz Rosales, Wolfgang Paalen, Kurt Séligmann, Sophie Taeuber, Ives Tanguy, Vordemberge-Gildewart y Vulliamy y 7 objetos surrealistas: "El encuen

tro de materias exactas" y "Fin de un día sin aventuras" de Oscar Domínguez, "Heroica" y "Amorosa" realizados por E. Westerdahl, "El agujero de la hojalata reprimida" de Domingo Pérez Minik, "Aparición y desaparición de una mujer rubia" de Pedro García Cabrera y Martes, 40 de Enero de 1936" de Luis Ortiz Rosales. Además se exhibieron revistas y libros de arte contemporáneo.

El estallido de la guerra impidió el programado traslado a Canarias de la exposición de Picasso, poniendo punto final a la actividad del grupo. La revista se interrumpió definitivamente y algunos de sus componentes como Domingo López Torres y Agustín Espinosa desaparecieron.

El núcleo canario, en el que predominaron los escritores, ya que sus dos máximos exponentes a nivel pictórico desarrollaron su labor fuera de las islas, Juan Ismael en la Península y Oscar Domínguez en París, fue el único núcleo surrealista español con conciencia de grupo y actuación colectiva. Unión de voluntades que no solo se puso de manifiesto para las grandes empresas, como la defensa de La Edad de Oro o el montaje de la exposición, sino también en la participación lúdica en juegos y creación de objetos surrealistas. Ahora bien el grupo surrealista canario no dio muestras de virulencia provocativa, propia de los inicios del movimiento en Barcelona y Madrid. La fecha más tardía de su aparición hizo por el contrario, que enarbolara la bandera del compromiso revolucionario del movimiento, habiendo sido a nivel español la encargada de presentar batalla al realismo socialista.

JUAN ISMAEL GONZALEZ (1909-1981)

Juan Ismael González de Mora, es sin contar a Oscar Domínguez, el máximo exponente de la pintura surreal en Canarias, dándose la paradoja, de que en el lugar en donde surge el núcleo surrealista más coherente, su único pintor de valía sea un hombre desligado del grupo. Tanto su formación como el desarrollo de su obra la realizó en la Península, no habiendo colaborado ni como poeta ni como pintor con la revista Gaceta de Arte, ya que la actividad del grupo canario coincide con su estancia en Madrid.

Tan solo una vez se alude a su obra en G.A. con motivo de su exposición en marzo de 1932 en el Circulo de Bellas Artes de Tenerife, no mostrándose el autor de la crónica demasiado benévolo.<sup>(29)</sup> Es más, su falta de conexión con el grupo hace que no figure en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1935, participando sin embargo en la de 1936, en cuya organización intervino - además de G.A., ADIAN, asociación con la que si mantuvo estrechos lazos, estando presente en distintas exposiciones suyas.

Juan Ismael es incluido en este capítulo, por ser de la misma generación y procedencia regional que el grupo surrealista de Tenerife, pero no por su participación activa en dicho núcleo.

Juan Ismael González nació por accidente, como el mismo comenta en una entrevista<sup>(30)</sup>, en La Oliva, pueblo

de Fuerteventura en 1909, siendo trasladado a los pocos días a Santa Cruz de Tenerife donde fue bautizado. Esto ha creado cierta confusión en torno a su lugar de nacimiento, confusión que se ha hecho extensible también a la fecha, situándola según los diversos autores, en 1907, 1909 y 1912.

Sus primeros años transcurren en Tenerife, iniciando su aprendizaje artístico en la Escuela de Artes y Oficios de la capital de la isla, pero será a partir de 1927 año en que se traslada a Las Palmas, cuando éste cobra importancia al ingresar en la Escuela Luján Pérez. Institución modélica, fundada en 1918 por Domingo Doreste, más conocido como fray Lasco, quien supo dotarla de un sistema pedagógico revolucionario en su momento basado en la estrecha colaboración entre profesores y alumnos que podría ser resumido en el ensayo continuo sin normas. A esta escuela Juan Ismael se mantendría muy ligado, habiendo participado en algunas de sus exposiciones colectivas, y siendo profesor de ella durante algunos años.

De 1928 data su primera exposición individual en Las Palmas, año en que también participa en la fundación de la revista tinerfeña Cartones, con Pedro García Cabrera y Domingo López Torres, en la que colabora como ilustrador, al igual que Felo Monzón y Santiago Santana. En 1929 figura en la muestra organizada por la Escuela Luján Pérez (repitiendo la experiencia en las ediciones de 1930, 1953 y 1979) y un año más tarde se presenta en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en donde volverá a exponer en 1932, 1945 y 1952.



Pensionado por el Cabildo Insular de Tenerife, Juan Ismael se traslada en 1931 a Madrid para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando, en donde tuvo como profesor a otro pintor canario, José Aguiar. En Madrid permaneció hasta 1945. Un año después de su llegada a la capital expone "Cipreses de Pueblo" en el Salón de Otoño madrileño.<sup>(31)</sup> En 1933, del 27 de Mayo al 5 de Junio exhibe 18 óleos y 4 dibujos en la sala del Ateneo de Madrid, figurando también en la edición de ese año del Salón de Otoño. En 1934 está presente por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que vuelve a concurrir en 1936 y 1942.

Durante su etapa madrileña Juan Ismael entra en contacto con los promotores de ADLAN, quienes le organizan una exposición en el Centro de Exposición e Información permanente de la Construcción en la Carrera de San Jerónimo, del 11 al 30 de noviembre de 1935. Exhibió en esta ocasión 17 óleos y 3 dibujos, en los que - por primera vez hace su aparición el surrealismo. Manuel Abril, en una crítica de esta exposición, transcribe unas palabras de Francisco Pacheco recogidas en el catálogo, para éste: "los objetos de la pintura -de Juan Ismael- no eran sólo los naturales y artificiales, sino también los formados con el pensamiento y consideración del alma: sueños, devaneos, grotescos y fantasías: ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos y emblemas: visiones, imaginarias, intelectuales y proféticas."<sup>(32)</sup>

De la mano de ADLAN, esta presente con tres de sus

obras: "La arpista improvisando", "Al llegar Clotilde" y "Llegó cuando yo lo esperaba" en la Exposición Logi-cofobista de la Galería Catalonia en 1936, figurando - así mismo en la Exposición de Arte Contemporáneo de Te-nerife, celebrada el mismo año, con un óleo "Formas" y "No despertaré en el mismo sitio" realizada a la en-caústica, técnica frecuentemente utilizada por el pin-tor.

Durante estos años Juan Ismael se interesa por la cerámica, realizando primero un curso con Jacinto Alcán-tara y estudiando después con Juan de Zuloaga en la Es-cuela de Cerámica de Segovia en 1935-36. Tras el parén-tesis de la guerra Juan Ismael retorna a esta técnica, como profesor, entre 1940 y 1944, de la Escuela Nacional de Cerámica de Madrid, actividad que compagina con la pintura y la escenografía. Una muestra pictórica de lo realizado en estos años figuró en la Exposición de Artis-tas de la Provincia de Tenerife, celebrada en el museo de Arte Moderno de Madrid en 1943. Después de la guerra tuvo contactos con el postismo, movimiento que recogía algunos de los postulados surrealistas, frecuentando las tertulias de Edmundo de Ory y Casanova de Ayala.

1945 es el año de su regreso de Canarias, estable-ciendo su residencia en Santa Cruz de Tenerife. Recien-llegado realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes en la que figuraban 19 óleos y 17 dibujos, habiendo permanecido abierta del 29 de Abril al 12 de Mayo. Juan Ismael reemprende en Tenerife la actividad, participando

en diversas empresas de carácter cultural. Es uno de los fundadores de la revista "Mensaje", de corta duración (1945-1946), en la que participó como poeta e ilustrados. Dentro de esta faceta realizó varias de las portadas con temas alusivos al mar. Una de las publicaciones que editará Mensaje es su primer libro de poemas "El aire que me cibe" en 1946.

Pero quizás el hecho más importante de este momento es la creación en 1947 junto con José Julio Rodríguez, del PIC (Pintores Independientes Canarios) primer intento después de la guerra de organizar un grupo de vanguardia. Formaron parte de él, además de los dos anteriormente citados, Teodoro Ríos, Constantino Aznar, Carlos Chevilly y Alfredo Reyes Darías. El grupo tuvo corta duración, habiendo realizado tan solo una exposición, para la que Juan Ismael fue el encargo de confeccionar el cartel anunciador.

La tentativa frustrada del PIC y la desaparición de "Mensaje" impulsan al pintor a trasladarse a Gran Canaria, en donde participa activamente en el ambiente artístico de la ciudad. Interviene en numerosas exposiciones colectivas<sup>(33)</sup>, dirige la galería de arte Wiot y se vincula, a partir de 1950, a los pintores Manolo Millares, Alberto Manrique y Felo Monzón para realizar exposiciones conjuntas, germen de la que posteriormente sería el grupo IADAC. La primera actividad conjunta fue la Exposición Arte Contemporáneo, en la sede del Museo Canario en 1950, que tuvo acompañada de una serie de conferencias y recitales de música y poesía. Con este

motivo Juan Ismael disertó sobre el surrealismo.

En el transcurso de ese mismo año tuvo lugar la Segunda Exposición de Arte Contemporáneo, esta vez montada en el Club Universitario de Las Palmas, en la que Santiago Santana se unió al grupo inicial. En esta ocasión Juan Ismael expuso 8 obras, de las cuales cuatro son las reproducidas en las láminas 271 a 274.

En 1950 se crea también LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) grupo que durará dos años y que realizará cuatro exposiciones, organizará conferencias y publicará una serie de monografías. Juan Ismael estuvo acompañado en esta empresa por José Julio, Felo, Monzón, Alberto Manrique, Manolo Milláres y Plácido Fleitas. LADAC rompe con el aislamiento existente hasta entonces del arte canario y entabla relaciones con grupos que en la Península recuperan la actividad vanguardista exponiendo en Barcelona. Los Arqueros del Arte Nuevo era una conjunción de voluntades progresistas pero no enarbolaba una estética común, coexistiendo en su seno el arte abstracto, practicado por alguno de sus miembros, con el surrealismo al que se mantenía fiel Juan Ismael. LADAC expuso en Junio de 1951 en la Galería Syra de Barcelona. En esta ocasión nuestro pintor exhibió: "Mujeres en soledad", "Safo", "Sirena", "Ella ante su espejo", "Eva", "Majorata la seca", "Romance de Gran Canaria", "Diálogo en la Orilla" y "Lancelot 2897".

Juan Ismael sigue viviendo en Las Palmas de Gran

Canaria hasta 1956, desarrollando una intensa labor como pintor, poeta, profesor y crítico, firmando sus colaboraciones sobre temas artísticos en el Diario de Las Palmas, con el seudónimo Pablo Barquín, uno de los personajes de Galdós. Colabora como ilustrador en la revista "Alisios", realizando los retratos de los poetas publicados por esta revista. El nº 13 de esta publicación - estuvo dedicado a Juan Ismael, habiéndose encargado de hacer su retrato el malogrado Manolo Millares.

En 1956, por razones familiares, traslada su residencia a Barcelona, viéndose obligado a trabajar en el estudio de un arquitecto, lo que le quita tiempo para la pintura. La marcha de su amigo el escultor Eduardo Gregorio a Venezuela, le impulsa a cruzar el Atlántico estableciéndose en dicho país al que llega en Septiembre de 1957. Juan Ismael, influido por el ambiente artístico venezolano deriva hacia el arte informalista, abandonando el surrealismo. En 1967 regresa a Las Palmas incorporándose como profesor, un año más tarde a la Escuela Lujan Pérez, y reemprendiendo su labor expositiva, de la que cabe reseñar la exposición antológica de sus dibujos celebrado en la casa de Colon en 1974.

Su retorno a Canarias supone la vuelta al surrealismo, poniendo punto final a su etapa abstracta, en la que investigó diversas texturas incorporando a los pigmentos, arenas, papeles, cristales y otros materiales.

Juan Ismael, exceptuando su aventura americana,

permaneció fiel desde 1935 hasta su fallecimiento ocurrido el 24 de Agosto de 1981, al surrealismo, movimiento que no solo influyó en la direccionalidad de su obra sino que impregnó su forma de ser y de entender la vida, vida que no fue fácil. Mejor dotado técnicamente que Oscar Domínguez, a Juan Ismael le faltó el efecto multiplicador de París, para que su obra recibiera el favor del público como el mismo reconocía en una entrevista publicada en el periódico La Provincia.<sup>(34)</sup>

Como ha ocurrido en otros pintores surrealistas españoles Juan Ismael compaginó desde un principio pintura y poesía, producción poética que en algunos casos no siempre, puede ser considerada surrealizante. Publicó dos libros: "El aire que me ciñe" y "Chalet de O'Gorman", existiendo otros inéditos como "Amor y se acabó", "Mis ojos en la isla" y Verso de tuntum"<sup>(35)</sup>, así como otro titulado "Interino Sitio" del que se reprodujo un poema "Como un descubrimiento" en el Diario de Las Palmas"<sup>(36)</sup>

La obra de Juan Ismael participa en sus comienzos de los presupuestos estéticos y temáticos de la llamada pintura indigenista, tendencia impulsada por la Escuela Lujan Pérez, con un sentido reivindicativo del elemento diferencial canario, pero ya da muestras de su inclinación a desligarse de la realidad al pintar paisajes canarios "inventados" (paisajes de gran simplicidad en los que con perfiles pulcros y precisos se destacan los volúmenes cúbicos de las construcciones) en oposición flagrante a sus compañeros. Solo la aparición de algún motivo específico, la flora por ejemplo, situaban geográficamente

lo representado. Años más tarde, al preguntársele en una ocasión por las claves de la pintura canaria, Juan Ismael contestó "No sé, yo podría pintar igual mi obra en Las Palmas como en Sebastopol. Pinto entre cuatro paredes".<sup>(37)</sup> Esta independencia del modelo exterior la mantuvo durante toda su existencia, sin embargo gestiones del entorno isleño perviven en su obra posterior, - por la inclusión de elementos relacionados con el mar, como peces, veleros, etc..

En el Salón de Otoño madrileño de 1932 expone todavía paisajes con tintas planas pintados en gamas de colores pálidos en los que predominan los grises. Pero a partir de 1935 y sin solución de continuidad se prolonga hasta 1956 su etapa surrealista. El cambio entre un estilo y otro no fue brusco, ya que algo de los sobrios paisajes anteriores sirve ahora de marco a las visiones oníricas. En el cambio direccional influyó, como el mismo reconoce<sup>(38)</sup>, el descubrimiento de Oscar Domínguez aunque no exista en su obra semejanza formal con la de su paisano.

Sus primeros lienzos surrealistas fueron expuestos en el Centro de la Construcción de la Carrera de San Jerónimo, en 1935. Sus obras fechadas en este año, muestran ya una asimilación total del lenguaje surrealista, en la vertiente del automatismo simbólico, es decir, apegado a la reproducción fiel y minuciosa de lo representado, aunque esto carezca de toda lógica, siendo frecuente en su obra la representación de seres y cosas sometidos a procesos de metamorfosis constantes.

"Los habitantes del Jardín" (lám. 265) fechada en este año, introduce ya la temática sexual que bajo diferentes prismas será frecuente en su producción. En esta ocasión la obra alude a los temores de castración ya que los órganos genitales femenino y masculino éste amenazado por una especie de tenaza- representa dos de forma simbólica como flores, hacen su aparición por debajo de una tapia ante una mujer joven. Este lienzo presenta una fragmentación espacial semejante a la utilizada por Max Ernst en la serie de cuadros pintados con el tema del "Jardín de los come-aviones en 1935, uno de los cuales figuró en la Exposición de Internacional del Surrealismo celebrada en Santa Cruz de Tenerife en Mayo de - 1935.

Otras obras de este mismo año como "Amor hasta los huesos" (lám. 266) incorporan a su temática la representación de alusiones orgánicas, vísceras, huesos y sistemas circulatorios de gran originalidad, sin ninguna relación con el tipo de representación anatómica tradicional. Las obras posteriores, pintadas durante dos años del conflicto bélico, adquieren un tono tenso y dramático, con seres decapitados, manchas de sangre y alusiones a la muerte.

Por el contrario a partir de 1940 su producción pictórica cambia, llenándose de resonancias clásicas. La influencia de Chirico en este momento es muy evidente, calles desiertas y silenciosas, sensación de misterio, estatuas y maniqués, habiéndole dedicado una obra: "



"Evocación de Italia", subtitulada. Homenaje a Giorgio de Chirico, que figuró en la Exposición de Artistas de la Provincia de Tenerife, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1943. En esta misma muestra se exhibió "Las Estatuas" (lám. 267), obra en la que aparece representado un escenario silencioso y solitario habitado por esculturas y en él que se proyectan sombras de vegetales que no vemos representados, la única escultura que aparece entera (las obras son solo fragmentos) se sitúa en lo alto de una escalera aislada, elemento frecuente en la producción de Juan Ismael y que a la luz de la interpretación que de ella hace Freud: "Los escalones, escalas y escaleras, y el subir o bajar por estas son representaciones simbólicas del acto sexual"<sup>(39)</sup> adquiere un evidente significado al colocar sobre ella el objeto del deseo, la mujer.

Dentro de la producción pictórica de Juan Ismael es la figura femenina la que con más frecuencia muestra diversas alteraciones. En la lám. 268 el cuello seccionado de una mujer deja ver un garfio, elemento que sirve para sostener la cabeza sin ojos, en otras ocasiones las figuras aparecen decapitadas (lám. 270 y 272). Esta falta de cabeza es interpretada por Xaviere Gauthier, como ya vimos anteriormente, como la negación a la mujer de toda actividad intelectual, creativa, económica, etc... manteniéndola en un nivel de incapacidad o infantilismo total.<sup>(39)</sup>

Además de la mujer también es frecuente la repre-

sentación del arlequín, sin rostro y con un sombrero en el que aparece un gran ojo (láms. 269 y 272) una de cuyas manos se vé sustituida por una arborescencia. Esta vegetalización de la figura, así como la adjudicación de órganos humanos (ojos) a las plantas (lám. 274) se acentúa a partir de 1950. La confluencia en un mismo ser de elementos humanos y vegetales es un motivo frecuente en lapintura surrealista. No ya solo dentro de la imágen tradicional que identifica a la figura femenina con la flor sino también en la representación de la mujer con tronco de árbol, en una asimilación de esta con la naturaleza, propia del concepto que identifica a la mujer con lo primario frente al hombre razonador. Labisse representa casi siempre el cuerpo femenino de esta forma. "Dos mujeres en la memoria de un paisaje de invierno" (lám. 273) es buena muestra de esta interacción, mientras que "Angel que anuncia la primavera" (lám. 271) muestra una alteración total entre las cualidades de los seres y de las plantas, éstas se yerguen sobre sus raíces y la figura femenina adquiere la forma vegetal (Este tipo de formulaciones es frecuente en los dibujos de Benjamin Palencia de los años 30).

Entre 1951 y 1954 Juan Ismael pinta una serie de obras en las que los vegetales humanizados son puestos en relación con las constelaciones (lám. 275) participando de un sentimiento cósmico que aglutina a todos los seres de la creación. Este tipo de visiones, por su gran carga poética, se acercan a las ilustraciones fantásticas de las narraciones infantiles (lám. 274).

Juan Ismael, tras el paréntesis de su etapa abstracta, vuelve en 1970 al surrealismo, adquiriendo en este momento, el dibujo un gran desarrollo, dibujos en los que se mantiene la tendencia a la vegetalización; pero en los que predomina sobre todo la figura humana con un tratamiento muy barroco de la línea, que recrea en muchas ocasiones roleos y espirales de gran decorativismo. Dentro de la producción surrealista del pintor canario hay que señalar también la realización de algunos fotomontajes.

Surrealista hasta el final, lo que le ha permitido plasmar un mundo tremendamente personal decía Juan Ismael en 1973: "El surrealismo es eterno. El surrealismo es el hombre. Para que desaparezca el surrealismo tendrá que cambiar el hombre".<sup>(40)</sup> Unas reflexiones escritas por el pintor sobre papel timbrado de la galería Wiot, sin fechas, que posee su amigo Felo Monzón, nos dan la clave de la aspiración artística de Juan Ismael, en ellas se lee: La pintura debe ser esa cosa a la que podemos mirar con la sorpresa siempre renovada de asomarnos a otro mundo, transportados a esas horas en que fuimos más conscientes y más soñadores. Pugnamos por un mundo que abar que pictóricamente lo real y lo irreal, la línea y el color, la expresión y la forma, la impresión y el objeto, sin limitaciones teóricas de anatomía, de geometría o de perspectiva. Combatimos toda ley o canon en el arte porque ellos terminan con el arte, porque ellos devoran al artista."

#### OTROS PINTORES SURREALISTAS CANARIOS

Además de Oscar Domínguez y Juan Ismael, las dos grandes figuras del surrealismo canario, otros pintores isleños se acercaron a este movimiento, siendo su relación con el surrealismo más circunstancial y limitada. Entre ellos cabe citar a:

##### FELLO MONZÓN (1910):

Nació en Las Palmas, donde inició sus estudios artísticos en 1925 con el pintor Juan Carló, profesor de la Escuela Luján Pérez. En 1929 realiza sus primeros dibujos expresionistas. A comienzos de los años treinta - su obra se decanta por el estilo indigenista, tendencia fomentada por La Escuela Luján Pérez siendo él uno de sus máximos exponentes. En esta línea realiza gran cantidad de dibujos de trazo seco y riguroso. Después su obra recoge la influencia del surrealismo, que desde - 1933 a 1936 conoce un momento de apogeo en Tenerife. Con la guerra abandona toda actividad artística, a la que retorna en 1946, pintando en ese momento una serie de obras en las que el proceso automático alumbra espacios delirantes ocupados por extrañas arborescencias petrificadas de sugerencias lávicas (lám. 276 a 279).

El indigenismo de su primer momento junto con rasgos surrealistas confluyen en algunas de las ilustraciones realizadas a fines de los años cuarenta, como se evidencia en los dibujos de Fello Monzón para el libro de Agustín Millares "De la ventana a la calle".

El surrealismo practicado por Monzón muy cercano a la abstracción dapasó en 1951 a obras ya plenamente informalistas, habiendo derivado posteriormente hacia un concepto de arte cada vez más riguroso, con ejemplos de constructivismo, trabajando actualmente dentro de las formulaciones del arte óptico.

Felo Monzón fundador de E.A.D.A.C. ha sido uno de los principales artífices de la renovación del arte canario, habiendo ejercido un importante papel en la formación artística de otros pintores, entre ellos Manolo Millares. Desde 1956 es profesor de la Escuela Luján Pérez.

POLICARPO NIEBLA (1911-1972):

Nacido también en Las Palmas de Gran Canaria, Surrealista independiente, al margen del grupo de Gaceta de Arte, hacia 1937 realizó una serie de dibujos coloreados automáticos de ritmos curvados y sugerencias biomórficas (láms. 280 y 281). En otros el trazo se somete a procesos controlados de tipo geométrico (lám. 282). Después derivó hacia otro tipo de formulaciones, habiendo realizado también pintura indigenista.

LUIS ORTIZ ROSALES:

Delineante y dibujante gráfico fue el autor del -

cartel anunciador de la proyección del film de Buñuel y Dalí, La Edad de Oro, que no llegó a estrenarse - - (lám. 283) En la exposición organizada conjuntamente por G.A. y ADLAN en Junio de 1936 figuró con dos obras, un guache y un dibujo, siendo también el autor de uno de los objetos surrealistas expuestos titulado "Martes, 40 de Enero de 1936". Murió durante la guerra civil en un campo de concentración de Tenerife.

N O T A S

1. Texto manuscrito propiedad de Eduardo Westerdahl.
2. JUAN RODRIGUEZ DORESTE. Las revistas de Arte en Canarias. El Museo Canario, Las Palmas, 1965.
3. En 1981 apareció la edición facsímil de la revista realizado por Topos Verlag y Turner.
4. E. WESTERDAHL. El arte en Gaceta de Arte. Edición Facsímil de Gaceta de Arte. Turner, Madrid, 1981 pág. X.
5. D. PEREZ MINIK. Facción Española surrealista de Tenerife. Tusquets, Barcelona, 1975, pág. 15.
6. E. WESTERDAHL. Op. cit. pág. IX.
7. Dictionaire Abrégé du Surrealisme. Galerie Beaux Arts. París, 1938. pág. 24.
8. D. PEREZ MINIK. Op. cit. pág. 21.
9. "Surrealismo y Revolución". GACETA DE ARTE nº 9 Tenerife, Octubre 1932.
10. D. PEREZ MINIK. Op. cit. pág. 19.
11. Historia del Surrealismo. Ariel. Barcelona, 1972 pág. 220.

12. L'air de l'eau fue publicado por las ediciones Cahiers d'art en 1935.

Se me dice que allá abajo las playas son negras/  
De la lava que marcha hacia el mar/ precipitando  
se al pie de un inmenso pico de humeante nieve/  
Bajo un segundo sol de canarios salvajes/ Cual  
es, pues, este país lejano/ que parece sacar to  
da su luz de tu vida / Y tiembla con su realidad  
en la punta de tus pestañas/ dulce a tu encarna-  
ción como un lienzo inmaterial/ recién salido de  
la maleta entreabierto de los tiempos/ detrás  
de ti/ lanzados sus últimos juegos sombríos entre  
tus piernas/el duelo del paraíso perdido/cristal  
de tinieblas espejo de amor/ Y más abajo hacia tus  
brazos que se abren/con la prueba de la primavera/  
Según/la inexistencia del mal/todo el manzanar en  
flor de lamar". Recopilado por D. Perez Minik.  
Op. cit. pág. 53.

13. E. WESTERDAHL. Op. cit. pág. XIII.
14. J. RODRIGUEZ DORESTE. Op. cit. pág. 52.
15. Cahiers D'Art. nº 5-6 Paris 1935, págs. 97 y 98.
16. Introduction a l'expositions internationales du  
surréalisme. Un document de 1947 et quelques con-  
sidérations. GAZETTE DES BEAUX ARTS, Avril, 1978  
Tome XCI, págs. 163-171.
18. Reproducido en el apéndice de textos.
19. Reproducida en el apéndice de textos.
20. D. PEREZ MINIK. Op. cit. pág. 74.



21. Ibídem, pág. 80.
22. Ibídem, pág. 31.
23. Recogido en el apéndice de textos.
24. Es reproducido en la edición facsimil de GACETA DE ARTE. Madrid, 1981.
25. Recogida en el apéndice de textos.
26. Recogido en el apéndice de textos
27. Anónimo "Visita y manifiesto de Gaceta de Arte a Madrid y Barcelona". GACETA DE ARTE nº 37. marzo 1936.
28. Ibídem.
29. GACETA DE ARTE. nº 4. Tenerife, 1-V-1932.
30. E. PADORNO. El poeta que hay en el pintor Juan Ismael. DIARIO DELAS PALMAS. 14-V-1969.
31. M. ABRIL. "El Salon de Otoño" BLANCO Y NEGRO. Madrid, 1-X-1933.
32. M. ABRIL. "Ismael Pintor canario". BLANCO Y NEGRO Madrid, 24-XI-1935.

33. Hizo dos con carácter antológico. Exposición de Pinturas (1935-1952) en el Circulo de Bellas Artes de Tenerife 1952 y la Exposición de Pinturas (1934-1967) en la Galeria Wiot, Las Palmas, 1967.
34. ALFONSO O'SHAMAHAN. Juan Ismael un pintor de hoy" La Provincia, 31-V-1973.
35. D. PEREZ MINIK. Op. cit. pág. 158.
36. EUGENIO PADORNO. El poeta que hay en el pintor Juan Ismael. DIARIO DE LAS PALMAS, 14-V-1969.
37. A. O'SHANAHAN. Op. cit.
38. L. LEON BARRETO. "Hay quien me llama maestro" la provincia. 16-V-1976.
39. X. GAUTHIER. Surrealismo y sexualidad. E. Corredor. Buenos Aires, 1976. pág. 131.
40. A. O'SHANAHAN. Op. cit.

531'

## CONCLUSIONES

### CONCLUSIONES

Jaime Brihuega ha escrito: "En la producción artística de la vanguardia española no hay "ismos". Encontramos vestigios de todos ellos, no solo procedentes de la importación a la que hemos aludido, sino de los formula- bles a partir de configuraciones, de origen autóctono. - Sin embargo, ninguno de estos vestigios o sintonías a las que puede adscribirse nuestra vanguardia supone esas unidades de lenguajes y de poética a través de las que se <sup>42</sup> circulan las vanguardias europeas.<sup>(1)</sup> Si bien es cierta, en líneas generales, esa proclividad a la interacción de distintas propuestas estéticas en el seno de nuestra vanguardia artística, pienso que el estudio realizado evidencia la existencia si no de un surrealismo español (nunca este movimiento alentó, por otra parte, nacionalismos de ningún tipo), si, de manera innegable, la existencia de un potente componente surrealista en la producción artística española de finales de los años veinte y de los años de la República, configurado con meridiana claridad a través de un considerable número de pintores, abundante obra, cierta actividad teórica (diseminada en diversas revistas) y algunas muestras de declaración de principios. El surrealismo fué con mucho la tendencia más definida - dentro de la pintura vanguardista.

La renovación formal de la plástica española anterior a la guerra, conocida como vanguardia tuvo en nuestra tierra un marcado carácter mimético con respecto a los procesos artísticos europeos. Dentro del abanico de posibili

dades llegado de más allá de nuestras fronteras, el cubismo y el surrealismo se revelaron pronto como las opciones más significativas, apareciendo en nuestro panorama artístico casi como alternativas contemporáneas, dado el desfase evolutivo que caracterizó el proceso vanguardista español.

Hay que tener en cuenta que, en líneas generales, como práctica operativa tan solo se produce un deseo de cambio a partir de 1925 con la Exposición de Artistas Ibéricos. Siendo por tanto a partir de ese año cuando los artistas españoles se decantan por una u otra tendencia. Si lógicamente en un primer momento es el cubismo, por su mayor rodaje, el que suscita la mayoría de adhesiones, a partir de 1927 el surrealismo comienza a abrirse paso en nuestra plástica, dominando de forma rotunda el panorama artístico español durante los años de la Segunda República, aunque por esa peculiaridad y, en el fondo, falta de vigor de nuestra vanguardia, este no suponga el arrinconamiento definitivo del cubismo. Esto se debe a que, como acertadamente han puntualizado Angel González y Francisco Calvo, "mientras el surrealismo francés surgía de una tradición de vanguardia perfectamente asumida y de la conciencia de su insatisfacción, su importación española se confunde indiscriminadamente en el conglomerado vanguardista".(2)

De todas formas el surrealismo pronto se configuró como la contraposición revolucionaria más evidente del arte moderno frente a la tradición académica y las formulaciones

decimonónicas del arte oficial concitando en torno a él, en los diferentes núcleos artísticos peninsulares las dia tribas más encarnizadas por parte de los defensores de lo establecido.

El sufrealismo fue el estilo más difundido pero se trata generalmente, salvo raras excepciones, de un surrealismo que se limita a los aspectos formales y que solo - trabajosamente adquiere consciencia de su situación y ca pacidad ideológica. Ahora bien, el advenimiento de la Se gunda República y los acontecimientos posteriores, trajo consigo el decantamiento y radicalización de actitudes políticas en todo el ámbito social y cultural, al que el arte no se mantuvo ajeno.

Habiéndose lanzado desde las revistas más comprome tidas a la palestra del debate la necesidad del compromi so político del arte, el surrealismo se alzó como paladín de la independencia de la actividad artística con respecto a consignas partidistas, sin claudicar, por otro lado, de su sentido intrínsecamente revolucionario.

En España la toma de posición política del surrealismo siguió en líneas generales la misma trayectoria que en Francia, pudiéndose hallar ecos entre nosotros, - aunque siempre más atemperados y más reducidos en el número de participantes, de los distintos planteamientos formulados en el seno del núcleo parisino. La "conversión" al comunismo del grupo encabezado por Breton, tuvo su - correlato en Barcelona con el fallido intento de colabora

ción entre Salvador Dalí y el grupo marxista del B.O.C. ben-  
decido por la presencia de René Crevel, y que quedó redu-  
cido al mencionado acto de la Sala Capsir de Barcelona, en  
1931. Este pacto contra natura como en el caso francés,  
terminó en un inevitable fracaso. El paso siguiente, alen-  
tado incluso por André Breton, como se vió en el capítulo  
dedicado a Canarias, consistió en su enfrentamiento con  
el realismo socialista.

Dentro de Gaceta de Arte la polémica estalló a raíz  
del texto de N. Boukharine titulado "Carta desde Moscú".  
La pintura soviética".(3) que tuvo su réplica en el largo  
ensayo de E. Westerdahl "Croquis conciliador del arte puro  
y social"(4) y en el fragmento de una conferencia pronuncia-  
da por Luis Castellanos el 23 de Junio de 1934, en el Ate-  
neo de Madrid, con motivo de una exposición de sus obras  
y que fué publicada en la revista canaria bajo el título  
"La pintura soviética de hoy".(5) Castellanos, más radical  
que Westerdahl, empezaba cuestionando si la Unión Soviét*i*-  
ca en el orden de la vida espiritual marchaba al compás  
de sus éxitos materiales, para declararse más adelante to-  
talmente contrario a la propaganda política a través de la  
actividad artística y a la transformación de la pintura o  
escultura en mero relato de hechos.

Además de los mencionados, Domingo López Torres<sup>(5)</sup>  
y Domingo Pérez Minik<sup>(6)</sup> expusieron en las páginas de la  
misma revista idénticas posturas.

Aunque las voces en pro del realismo socialista -



surgieron desde distintas tribunas como "La Tierra", "Orto", u "Octubre", la diatriba alcanzó su formulación más precisa en las páginas de "Nueva Cultura", la revista valenciana exponente en España de las propuestas surgidas del Congreso Internacional de París para la defensa de la Cultura, que aparece en Valencia en 1935 bajo la dirección de J. Renau. En el nº 2 y sin firmar, se publicó una carta dirigida al escultor Alberto<sup>(7)</sup>, en la que se hacía a éste, y en definitiva a todos los componentes de las fuerzas intelectuales de la plástica, la propuesta de abandono del individualismo en pro de un arte de contenido social.

La contestación de Alberto publicada en la misma revista<sup>(8)</sup> no satisfizo, por no hacer éste un acto de fé de militancia decidida, lo que motivó otra réplica<sup>(9)</sup> por parte de la redacción de Nueva Cultura. En la polémica intervinó también el pintor A. Rodríguez Luna<sup>(10)</sup>, suscribiendo los postulados sustentados por la publicación valenciana.

La controversia que identificaba realismo con compromiso político frente a surrealismo con renovación formal esteticista se desarrolló a nivel teórico, no siendo respaldada por una producción artística correspondiente, ya que como ha precisado Bozal, el realismo que se hacía en España en los años treinta poco tenía que ver con el realismo socialista al que se aludía en los planteamientos. En el caso concreto del surrealismo en España, el problema no radica en que su campo de acción estuviera limitado al ámbito de la estética, sino que la mayoría de los pintores -

que lo representaban no eran participes del verdadero sentido revolucionario del movimiento a nivel vital y social, ya que salvo contadas excepciones tan solo de adhirieron a el formalmente.

Desde la perspectiva de la investigación realizada nos hallamos ya en situación de poder rebatir muchos de los tópicos que, por falta de conocimiento sobre un aspecto tan importante como la producción artistica surreal, se han vertido sobre el tema del surrealismo en España, tema por otra parte vidrioso y escurridizo donde los haya. Uno de ellos ha sido el de la falta de actividad teórica. Desde Bodini que escribió refiriéndose a España: "Veremos en un plano la absoluta carencia teórica e ideológica, la falta del más pequeño gesto o admisión que revele una toma de posición consciente; en el otro plano, en cambio, tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa correspondiente", <sup>(11)</sup> se ha repetido machaconamente la falta de textos programáticos. No los hubo en literatura, aunque P. Corbalán da la noticia de que Aleixandre, Prados y Cernuda tuvieron el propósito de publicar un manifiesto del surrealismo español, que después no se llevó a cabo <sup>(12)</sup>, pero no estuvimos tan faltos de toma de postura, como nos demuestra la declaración conjunta del grupo canario con los franceses, y el manifiesto redactado por los Logicofobistas con motivo de su exposición en Mayo de 1936. Por el contrario, el repaso de las revistas de vanguardia, muestra una abundante literatura sobre el tema, que si en unos casos no pasa del mero artículo divulgador, en otros evidencia un esfuerzo teórico

no desdeñable, sobre todo en los escritos de Dalí, Viola, López Torres, etc.

Otro mito que hay que desterrar es el del aislamiento de los surrealistas españoles, o lo que es lo mismo la existencia de un surrealismo autóctono en España, que ha sido alentado tanto por los poetas como por los pintores. Ya se ha visto el papel fundamental de difusión que realizaron las revistas, a la cabeza de ellas la prestigiosa Revista de Occidente, pero es que además Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Olivares y Ponce de León, al igual que Larrea e Hinojosa estuvieron en París cuando el credo surrealista se hallaba en pleno apogeo. Las relaciones con el grupo de Breton tampoco fueron escasas. No solo el grupo canario sino también el malagueño creado en torno a Litoral mantuvo correspondencia con el núcleo parisino, llegando incluso a proyectarse un número de esta revista con junto.<sup>(13)</sup> Esta colaboración hispano-francesa cuajó en el n.º 2 del Boletín Internacional del Surrealismo publicado en Tenerife.

Se ha aducido también reiteradamente que los surrealistas españoles no formaron grupos, que nuestros poetas y pintores no se sintieron llamados a los esfuerzos colecti-

vos, cuando por el contrario, la mayoría de ellos se aglutinaron en torno a diversas revistas, siendo estas las que dieron cohesión a los distintos grupos, especialmente en Cataluña, Zaragoza y Canarias.

Lo que si hay que admitir, es que salvo raras excepciones, las ambiciones de nuestros surrealistas no fueron más allá de la adquisición de un lenguaje formal. No se buscó en el surrealismo ni una nueva psicología, ni una nueva ética, ni un arma de insurrección política.

El surrealismo en España no tuvo la virulencia que el francés, quizás debido a la situación político-social entre nosotros era diferente. Hay que recordar que el surrealismo es el fruto del estado emocional europeo, tras el desenlace de la guerra del 14, de la que España se mantuvo al margen, pero aunque aquí no se sufrieron los efectos de la guerra, no faltaban motivos de crisis y rebelión. El desarrollo del surrealismo español coincide con un periodo histórico inestable en el que se sucedieron la Dictadura de Primo de Rivera, la caída de la monarquía, y el advenimiento de la República, y que concluye con la Guerra Civil del 36. Frente a esta situación no faltaron entre nosotros los actos de rebeldía y desplantes semejantes a los llevados a cabo por los surrealistas del país vecino. Indudablemente faltó un planteamiento general de

carácter político entre nuestros pintores, pero hay que hacer notar que incluso en París los artistas plásticos fueron más reacios que los poetas a este tipo de actuaciones, habiéndose mantenido en este sentido más libre e independientes.

La primera dificultad que ha habido que superar a la hora de discernir la existencia de una pintura surrealista en España, consistía en que la mayoría de sus protagonistas, al igual que ocurrió en el ámbito literario no se reconocían como tales. Esto unido a la desaparición, a raíz de la guerra, de gran número de obras, así como alguno de sus protagonistas, bien por su muerte, bien por su exilio, dio pie para pensar en el escaso arraigo entre nosotros de este tipo de pintura. La existencia de obras, ha quedado suficientemente demostrada a través del texto y de la documentación gráfica aportada, más difícil se plantea la cuestión a la hora de afirmar la existencia de pintores surrealistas en España. Y no precisamente porque no tuvieran "carnet" como se aducía en el catálogo de la exposición "Surrealismo en España" ya que en todo el mundo numerosos pintores independientes, con una producción realizada al margen del grupo de París, consiguieron crear obras cuya ortodoxia iconográfica (si no ideológica) le han proporcionado un lugar destacado en las antologías de la plástica surreal, si no porque exceptuando a Planells y Juan Ismael, (nunca sabremos el rumbo que hubieran tomado hombres tan caracterizados como Lekuona o González Bernal) para la mayoría de nuestros pintores el surrealismo no fue más que una etapa de su vida.

De todas formas esta no sería una razón decisiva para negarles su consideración de surrealistas ya que Breton ha reconocido que "Se puede no ser surrealista, se puede serlo y se puede haber cesado de serlo"<sup>(14)</sup> poniendo como ejemplos el caso de Aragon en 1930, Dalí hacia 1935 o Eluard en 1938. E incluso André Breton en una carta enviada a los artistas invitándoles a participar en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1947, alude a una sección de dicha exposición denominada "Les Surrealistes malgré eux" que abarcaría tanto obras de artistas pre-surrealistas como Blake, Rousseau o Archimboldo, como las obras de contemporáneos que hayan tenido momentáneamente contacto con el surrealismo y que, por una u otra razón hayan cesado de gravitar en su órbita como en el caso de Chirico, Picasso, Masson, Dalí, Paalen, Magritte, Domínguez, etc...<sup>(15)</sup>

Lo que verdaderamente determina la adscripción de un pintor o poeta al surrealismo es su compromiso vital con los postulados del movimiento y desde este punto de vista pocos de nuestros artistas pueden ser considerados, en sentido estricto, como tales, lo que no invalida la afirmación de que nuestra pintura de vanguardia estuviera fuertemente impregnada por esta tendencia.

De todas formas, el número de artistas que antes de la guerra se identificaron de forma plena con el surrealismo fueron seguramente más de lo que generalmente se supone, y en este sentido hay que destacar los casos existentes entre nosotros en los que se dio esa dualidad pintor-poeta,

tan característica del fenómeno surrealista, ya que desde la óptica del movimiento, las diversas manifestaciones artísticas no son más que vías de expresión diferentes de un mismo mundo interior. Sin entrar en valoraciones estimativas este doble actividad fue practicada por Planells, Juan Ismael, Lorca, Moreno villa, Adriano del Valle y González Bernal.

El mito de un surrealismo autóctono, que en poesía hundía sus raíces en las coplas populares andaluzas y que, en pintura, exhibía como rasgo diferencial el fenómeno de un surrealismo telúrico, ha de ser abandonado por completo. Los movimientos vanguardistas españoles fueron siempre reflejos de fenómenos de estética europea, mejor o peor asimilados y a veces transformados, y en el caso concreto del surrealismo, este había surgido de un conjunto de experiencias científicas y literarias, que por su propia naturaleza reducían su campo de acción a unas minorias intelectuales. En el caso concreto de la pintura el tan cacareado surrealismo telúrico, tan solo está representado por una serie de pintores relacionados con la Escuela de Vallecas (pintores que, por lo demás, fueron - los más permeables a las influencias picassianas), pero no abarca de ningún modo la totalidad de la experiencia pictórica surrealista española. Esta en el campo técnico da muestras de una gran variedad, abarcando tanto el automatismo rítmico, como el simbólico, el collage y el fotomontaje, entre otros procedimientos. En cuanto a su temática, ~~además de~~ algunas incidencias específicas en lo putrefacto,

la carne en descomposición (el carnuzo) y el regodeo en las basuras y detritus (temática también frecuente en la poesía surreal española como puso de manifiesto C.B. Morris) no faltan en nuestra pintura los contenidos oníricos, sexuales, perversos e irreverentes, abundando en ella, al igual que en el resto de la plástica surrealista, las situaciones absurdas, irónicas, malignas, alucinantes y monstruosas.

El lenguaje formal es reflejo directo de la importación extranjera, siendo evidente en nuestros pintores, el influjo de Tanguy, Arp, Chirico, Max Ernst, etc... pero sobre todo Dalí y Picasso. Joan Miró ha tenido una incidencia menor. Los ecos de Dalí son perceptibles no solo en los pintores conocidos como dalinianos, Planells y Masanet, sino también en otros como José Caballero o Rodríguez Luna, siendo junto al de Picasso el influjo más notable. La producción de la etapa surrealista de Picasso: las bañistas pintadas en Cannes en 1927, los dibujos de figuras autropomórficas de sentido orgánico realizados en Dinard en 1928 y 1929, las versiones de 1932 sobre la Crucifixión de Grünewald, resueltas en estructuras semioseas, así como las anatomías de 1933 son el punto de partida de muchas de las obras de Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Moreno Villa o Juan Ismael.

No es momento de entrar en la disquisición de si fue superior el surrealismo poético que el plástico en España, pero sin ningún género de dudas, muchos de los pintores aquí estudiados harían un buen papel en las antologías --



gráficas del surrealismo internacional.

El surrealismo español fue cercenado en 1936, ante cediendo en pocos años con su final al del surrealismo francés, desaparecido también con motivo de la Segunda Guerra Mundial. Todo lo hecho despues de esas fechas en la plástica tiene un aire de desfase, de prolongación forzada de un estado emocional ya fenecido. De todas formas el canto a la libertad, la reivindicación de lo más humano e individual que fue la gran aportación del surrealismo ha sido incorporado ya al acervo espiritual del hombre actual.

En España, cuando en los años cuarenta se comprendió de nuevo la renovación formal llevada a cabo por Millares, Dau al Set, Ferrant, el postismo o Saura, el surrealismo fue el germen vivificador de la nueva aventura.

N O T A S

1. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931. Cátedra, Madrid, 1979. págs. 77 y 78.
2. Surrealismo en España. Galería Multitud, Madrid, 1975. págs. 14 y 15.
3. GACETA DE ARTE nº 21. Tenerife. Enero-Febrero de 1934.
4. GACETA DE ARTE nº 23. Tenerife. Abril de 1934. Westerdahl opone al realismo socialista, todo el arte puro, y dentro de él, el surrealismo, pero no concibe a este como la única expresión válida del arte revolucionario ya que al margen de la ortodoxia surrealista se muestra también partidario de la abstracción y la pintura de contenido social de matiz crítico, como la realizada por Grosz o Dix.
5. Surrealismo y revolución. GACETA DE ARTE nº 9. Tenerife, 1932.
6. Diálogo con Nueva Cultura. GACETA DE ARTE nº 37. Tenerife, Marzo 1.936.
7. "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de N.C. al escultor Alberto". NUEVA CULTURA nº 2. Valencia, Febrero, 1935.

8. "Carta del escultor Alberto" NUEVA CULTURA. Valencia, Junio de 1935.
9. Los artistas y Nueva Cultura. NUEVA CULTURA. Valencia, Junio 1935.
10. Carta del pintor Rodriguez Luna a Alberto. NUEVA CULTURA. Valencia, Junio 1935.
11. Los poetas surrealistas españoles. Barcelona, 1971  
pág. 29.
12. Poesía surrealista en España. Madrid, 1974. pág. 24.
13. MASOLIVER. Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya. BULLETI DEL AGRUPAMENT ESCOLAR. Núms. 7-8. Barcelona. Julio-Septiembre, 1930. pág. 24.
14. Entrevista realizada a André Breton por José María Valverde en CORREO LITERARIO. Madrid, Octubre de 1950. Recogido en El surrealismo punto de vista y manifestaciones. Barcelona, 1972. pág. 292.
15. Texto reproducido por Gilles Rioux en A propos des expositions internationales du surréalisme. Un document de 1947 et quelques considérations. GAZETTE DES BEAUX ARTS. Avril, 1979, Tome XCI, pág. 168.

100

CATALOGO

C A T A L O G O

ANGEL PLANELLS

1. L'HORA DIFICIL (lám. 1)  
1930  
Firmado  
Archivo Serra. Barcelona.
2. LA MUSICA DIARIA (lám. 2)  
1930  
Firmado y fechado  
Archivo Serra. Barcelona.
3. SIN TITULO (lám. 3)  
1930  
Firmado y fechado  
Archivo Serra. Barcelona.
4. L'ESPICE (lám. 4)  
1930  
Oleo sobre tabla  
Exp. Angel Planells. Galería René Metrás. Barcelona  
1975 (1)
5. FRAGMENT (lám. 5)  
1930  
Oleo sobre tela -  
Exp. Angel Planells. Galería René Metrás. Barcelona 1975<sup>(6)</sup>

6. TINDRE LES MANS DE VIDRE BLAU (lám. 6)  
1931  
Oleo sobre tela.  
Exp. Angel Planells. Galería René Metras. Barcelona, 1975<sup>(4)</sup>
7. EL ENEMIC DEL VENT (lám. 7)  
1932  
Exp. Angel Planells. Galería René Metrás. Barcelona 1975<sup>(5)</sup>
8. SIN TITULO (lám. 8)  
1932  
Oleo sobre tela  
Exp. Angel Planells. Galería René Metrás. Barcelona 1975<sup>(2)</sup>
9. PLACID DESESPER (lám. 9)  
(fragmento)  
Oleo sobre tela  
Exp. Angel Planells. Galería René Metrás. Barcelona 1975<sup>(3)</sup>
10. MIGDIA PENOS (lám. 10)  
1932  
Firmado y fechado  
Archivo. Serra. Barcelona.  
Exp. International Surrealist Sxhibition. New Burlington  
Galleries. Londres. 1936.

11. SIN TITULO (lám. 11)  
1934  
Archivo Serra. Barcelona

12. SIN TITULO (lám. 12)  
1935  
Firmado  
Archivo Serra. Barcelona

JOAN MASSANET

13. COMPOSICIO (lám. 13)  
1926  
Técnica mixta. 67 x 67 cm.  
Exp. Avantguarda Catalana 1916-1936. Galería Dau al Set. Barcelona 1977, (33).

14. VISIO SURREAL (lám. 14)  
1928-1929  
Oleo. 43 x 43 cm.  
Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás Barcelona 1973, (7). El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al set. Barcelona 1975 (38)

15. NACIMIENTO DE VENUS (lám. 15)  
1939-1930  
Oleo sobre tela. 61 x 50 cm.  
Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona 1973, (9). Surrealisme historic a Catalunya. Galeria Bonanova Barcelona 1975. (21).

16. SIN TITULO (lám. 16)

1929-1930

Oleo sobre tela.

Exp. Joan Massanet. Epoca surrealista. 1926-1939. Museo del Ampurdán 1971. Massanet. Exposició Antologica 1899-1969. Fontana d'Or. Gerona 1979. (10).

17. SIMBOLISME (lám. 17)

1930

Oleo sobre tela. 50 x 60 cm.

Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona 1973 (14). Massanet Exposició Antologica 1899-1969. Fontana d'Or. Gerona 1979. (14)

18. RASTEC FATIDIC DEL SIMULACRE SOLID (lám. 18)

1930

Oleo sobre tela. 45 x 60 cm.

Exp. E. Logicofobista. Galerias Catalonia. Barcelona, 1936 (26). Joan Massanet. Epoca surrealista 1926-1939. Museo de Ampurdán. Figueras, 1971. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona. 1973, (16). Surrealismo en España. G. Multitud. Madrid. 1975, (44). 1924-36. Surrealisme historic a Catalunya. G. Bonanova. Barcelona, 1975, (24).

19. PAISATGE (lám. 19)

1930

Oleo sobre tela. 51 x 61 cm.

Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona, 1973. (11). Massanet Exposició Antològica. 1899-1969. Fontana d'Or. Gerona, 1979 (11).



20. HOMENATGE A DURERO (lám. 20)  
1930-1931  
Oleo. 61 x 50 cm.  
Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona, 1973.  
(15). Massanet Exposició Antològica. 1899-1969. Fontana  
d'Or. Girona 1979. (15).
21. PROJECCIO (Lám. 21)  
1931-1932  
Oleo. 75 x 73 cm.  
Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona, 1973.  
(8). 1924-1936. Surrealisme historic a Catalunya. Galería  
Bonanova. Barcelona, 1975. (22).
22. COMPOSICION MÀGICA (lám. 22)  
1932-33  
Oleo. 19 x 65 cm.  
Firmado.  
Exp. Joan Massanet. Epoca surrealista 1926-1939, Museo de  
Ampurdán. Figueras, 1971. Joan Massanet. Galería René Me-  
trás. Barcelona, 1973 (19). El Surrealisme e Catalunya. Ga-  
lería Dau al Set. Barcelona, 1975. (40). Massanet Exposició  
Antològica. 1899-1969. Fontana d'Or Girona 1979 (19).
23. MANIQUI (lám. 23)  
1935-36  
Oleo. 50 x 60 cm.  
Firmado.  
Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás. Barcelona, 1973 (27).

24. PARICIO DE VERMEER DE DELFT AL GOLF DE ROSAS (lám. 27)

1935-36

Oleo. 81x100 cm.

Exp. Joan Massanet. Galería René Metrás, Barcelona, 1973 (26).  
El surrealisme a Catalunya. Galería Dau al Set. Barcelona  
1975 (41). Massanet Exposició Antològica 1899-1969. Fontana  
d'Or. Girona, 1979 (26).

ARTUR CARBONELL

25. EL CIRCO (lám. 25)

1928

Firmado y fechado

Archivo Serra. Barcelona

26. ORFEO Y EURIDICE (lám. 26)

1928

Firmado y fechado

Archivo Serra. Barcelona

27. LA NIT DE NADAL (lám. 27)

1928

Oleo sobre tela. 61 x 49

Firmado y fechado

Exp. Artur Carbonell. Galeríes Areñas. Barcelona, 1930(1).  
1924-36. Surrealisme historic a Catalunya. Galería Bonano-  
na. Barcelona, 1975 (4).

28. PAISAJE SUBMARINO (lám. 28)  
1930  
Oleo sobre tela. 72 x 59 cm.  
Firmado y fechado  
Exp. 1924-36. Surrealisme historic a Catalunya. Galeria Bonanova, Barcelona, 1975 (3).
29. DIALEG. (lám. 29)  
1930  
Firmado y fechado  
Archivo Serra. Barcelona  
Exp. Artur Carbonell. Galerias Areñas. Barcelona, 1930 (9).
30. SIN TITULO (lám. 30)  
1931  
Firmado y fechado  
Archivo Serra. Barcelona
31. VISION ASTRONOMICA (lám. 31)  
1933  
Firmado y fechado  
Archivo Serra. Barcelona
32. PAISATGE ASSASSINAT (lám. 32)  
1935  
Firmado y fechado  
Exp. Exposición Logocofobista. Galeria Catalonia. Barcelona 1936 (2).  
Col. Antigua Colección Joan Prats.

ANTONI G. LAMOLLA

33. PERMANENCIA D'UN RECORD (lám. 33)  
1935  
Oleo. 52 x 74 cm.  
Firmado y fechado  
Exp. El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona 1975 (28)
34. L'ESPECTRE DE LES TRES GRACIES DINS D'AURA SUBTIL (lám. 34)  
1935-36  
Oleo. 49 x 36,5 cm.  
Exp. Exposició Logidofobista. Galeria Catalonia. Barcelona 1936. (16). El Surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set Barcelona, 1936. (30).
35. TUBERCUL INCUBIC TOT ESPERANT L'HORA BECA (lám. 35)  
1936  
Oleo 49 x 36 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Exposició Logicofobista. Galeria Catalonia. Barcelona, 1936 (18).  
El Surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona 1975 (31).

REMEDIOS VARO

36. COMPOSICION (lám. 36)  
1935  
Dibujo. 29 x 19 cm.  
Firmado.  
Exp. El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Bar-

celona, 1975 (96). Pintors surrealistes de l'Empordà.  
Museo del Ampurdán. Figueras, 1977 (28).

37. EL AGENTE DOBLE (lám. 37)  
1936  
Oleo sobre cobre. 22 x 17 cm.  
Firmado
38. TAILLEUR POUR DAMES (lám. 38)  
1957  
Oleo sobre masonite. 77 x 95 cm.  
Col. Arturo Parú. Méjico.
39. LOCOMOCION CAPILAR (lág. 39)  
1960  
Oleo sobre masonite. 83 x 61  
Col. Robert W. Lerner.

ESTEVE FRANCES

40. COMPOSICION (lág. 40)  
1939  
Oleo. 45,5 x 26 cm.  
Firmado  
Exp. El Surrealisme a Catalunya. Galería Dau al Set. Barcelona. 1975 (19)

41. REGRESO A LA TIERRA (lám. 41)  
1939  
Col. Onslow-Ford  
Exp. Pintors surrealistes de l'Empordà. Museo del Ampurdán Figueras, 1977.
42. COMPOSICION (lám. 42)  
1940  
Oleo. 39 x 46 cm.  
Firmado  
Exp. El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona, 1975. (20).
- JAUME SANS.
43. PISTULACA (lám. 43)  
1934  
Técnica mixta. 6 x 5 cm.
44. SIN TITULO (lám. 44)  
1934-35  
12 x 16 cm.
45. SIN TITULO (lám. 45)  
1934-35  
10,5 x 15 cm.

46. CAMAGUEY (lám. 46)

1935

Oleo. 88 x 115 cm.

Exp. Exposició Logicofobista. Galeria Catalonia. Barcelona, 1936 (32). El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona, 1975 (74).

47. DOS FIGURAS (lám. 47)

1935

Oleo. 13 x 14 cm.

Exp. El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona, 1975 (75)

JOSEP TOGORES

48. COMPOSICION (lám. 48)

1928

Oleo sobre lienzo 50 x 61 cm.

Firmado y fechado

Exp. Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936. Galeria Multitud. Madrid, 1974 (102).

49. DESNUDOS (lám. 49)

1928

73 x 54 cm.

Firmado

Exp. Un altre aspecte de Josep de Togores. Pintures de l'epoca de París 1928-1930. Galeria Ianua. Barcelona, 1975 (8).

50. DOS FIGURAS (lám. 50)

1929

Oleo sobre papel pegado al lienzo 27 x 46 cm.

Firmado

Exp. Origenes de la vanguardia española. 1920-1936. Galería Multitud. Madrid, 1974 (105).

51. SOMMET (lám. 51)

1930

97 x 130 cm.

Exp. Un altre aspecte de Josep de Togores. Pintures de l'Epoca de París. 1928-1930. Galeria Ianua. Barcelona, 1975. (29).

52. JUEGO (lám. 52)

1930

50 x 73 cm.

Firmado. Ex. Un altre aspecte de Josep de Togores. Pintures de l'Epoca de París. 1928-1930. Galeria Ianua. Barcelona 1975 (23).

JOSE' PLANAS CASAS

53. NAUFRAGIO (lám. 53)

1937-1942

Acuarela 33 x 23 cm.

Exp. Surrealismo en la Argentina. Buenos Aires, 1967.



JUAN BATLLE PLANAS

54. RADIOGRAFIA PARANOICA (lám. 54)

1936

Firmado y fechado.

55. EL MENSAJE (lám. 55)

1941

Temple. 50 x 66 cm.

Exp. Surrealismo en la Argentina. Buenos Aires, 1967

Col. Cesar Palui. Argentina

56. EL TIBET (lám. 56)

1942

Firmado y fechado

ANGELES SANTOS

57. UN MUNDO (lám. 57)

1929

Oleo, 275 x 300 cm.

Exp. Salon de Otoño. Madrid, 1929. El surrealisme a Catalunya. Galeria Dau al Set. Barcelona, 1975 (79). Surrealismo en España. Galeria Multitud. Madrid, 1975 (71). Pintores Surrealistes de L'Empordà. Museu de L'Empordà. Figueras, 1977.

ALFRED SISQUELLA

58. INVITACIO AL VALS (lám. 58)

Dibujo

Publicado en el nº 22 de L'Amic de les Arts. Sitges  
29-II-1928.

MIGUEL MINGOT

59. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 59)

Témpera sobre papel

Firmado

Exp. 121 Artistas catalanes de 1937. Madrid, 1980.

JOAN SANDALINAS

60. LA FAMILIA (lám. 60)

1940

Oleo. 16,5 x 12 cm.

Exp. "El Surrealisme a Catalunya". Galería Dau al Set.  
Barcelona, 1975. (68).

RAMON CALSINA

61. DIBUJO (lám. 61)

62. TORERO  
Firmado  
Exp. Calsina. Sala Nonell. Madrid, 1975 (23).

ESTEVE FRANCES, YVES TANGUY Y GORDON ONSLOW FORD

63. SIN TITULO (lám. 66)  
Cadáver exquisito  
Pastel sobre papel. 29,8 x 15,9  
Exp. Dada and surrealism reviewed Hayward Gallery. London, 1978  
Col. Conroy Maddox.

MARUJA MALLO

64. ESTAMPA URBANA (lám. 67)  
1927  
Dibujo a carbón y lápiz de color, 38 x 31 cm.  
Firmado y fechado en Noviembre de 1927.  
Exp. Exposición de la Revista de Occidente. Madrid, 1928.  
Orígenes de la vanguardia española (1920-1936). Galería Multitud Madrid, 1974 (66). Maruja Mallo, óleos - dibujos - litografías 1926-1979. Galería Ruiz-Castillo, Madrid, 1979 (1).
65. a) ESTAMPA DE LA SERIE MAQUINAS Y MANIQUES (lám. 68)  
Dibujo  
Exp. Exposición de la Revista de Occidente. Madrid, 1928.

b) ESTAMPA DE LA SERIE MAQUINAS Y MANIQUIES (lám. 68)

Dibujo

Exp. Exposición de la Revista Occidente. Madrid, 1928

Col. E Terfede. Paris.

66. ESTAMPA DE LA SERIE MAQUINAS Y MANIQUIES (lám. 69)

Dibujo

Exp. Revista de Occidente. Madrid, 1928.

Archivo. Moreno. Madrid,

67. LOS OJOS DE BUÑUEL (lám. 70)

1928

Dibujo a color 29 x 30 cm.

Firmado y fechado en Febrero de 1928.

Exp. Revista de Occidente. Madrid, 1928. El Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975 (39). Maruja Mallo. Oleos, dibujos-litografías. Galería Ruiz-Castillo Madrid, 1979. (4).

68. ESTAMPA CINETICA (lám. 71)

1928

Dibujo a carbón 43,3 x 31 cm.

Firmado y fechado en Marzo de 1928

Exp. Revista de Occidente. Madrid, 1928. Orígenes de la Vanguardia Española 1926-36. G. Multitud. Madrid, 1974 (64).

69. ESTAMPA CINETICA (lám. 72)  
1928  
Dibujo a color  
Exp. Revista de Occidente. Madrid, 1928. Maruja-Mallo.  
Oleos. dibujos, litografías 1926-1979. G. Ruiz Castillo  
Madrid, 1979 (3).
70. ESTAMPA CINETICA (lám. 73)  
Dibujo  
Exp. Revista de Occidente, Madrid, 1928  
Archivo Moreno. Madrid.
71. CLOACA (lám. 74)  
1929  
Archivo Moreno. Madrid.
72. ANTRO DE FOSILES (lám. 75)  
1932  
Exp. En la Galeria Pierre, Paris, 1932  
Col. Galeria Pierre. Paris.
73. ESPANTAPAJAROS (lám. 76)  
1932  
Exp. en la Galeria Pierre, Paris, 1932  
Col. André Breton. Paris.

74. ARQUITECTURA VEGETAL (lám. 77)  
Exp. ADLAN. Madrid, 1936  
Archivo. Moreno. Madrid
75. CONSTRUCCIONES RURALES (lám. 78)  
Dibujo  
Firmado. Febrero 1934.  
Archivo Moreno. Madrid.
76. NATURALEZA HUMANIZADA (lám. 79)  
Dibujo  
Fechado el 26 de Enero de 1935  
Archivo. Moreno. Madrid.

FEDERICO GARCIA LORCA

77. MERIENDA (lám. 80)  
1927  
Dibujo a tinta y lápiz de color. Firmado y titulado.  
Exp. Orígenes de la Vanguardia  
Española 1920-1936. Galería Multitud. Madrid, 1974 (51).

78. SIN TITULO (lám. 81)  
1927  
Dibujo 18 x14 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Origenes de la vanguardia española. 1920-36. Galería  
Multitud, Madrid, 1924 (56).
79. LA MUERTE (lám. 82)  
1934  
Dibujo  
Firmado y fechado
80. RUA DA MORE (lám. 83)  
1934  
Dibujo  
Firmado, fechado y titulado
81. SOLO EL MISTERIO NOS HACE VIVIR, SOLO EL MISTERIO (lám. 84)  
1934  
Dibujo  
Firmado y fechado
82. CABEZAS CORTADAS (lám. 85)  
1934  
Dibujo  
"Cabezas cortadas de Federico Garcia Lorca y Pablo Neruda  
autores de este libro de poemas".  
Este patético dibujo fue realizado la tarde del Martes 13  
de 1934, en la ciudad de Santa Maria de los Buenos Aires  
así como todos los demás dibujos."

83. EL OJO (lám. 86)

Dibujo

84. EL OCHO (lám. 87)

Dibujo

85. PERSPECTIVA URBANA CON AUTORRETRATO (lám. 88)

Dibujo

86. LAS MANOS CORTADS (lám. 89)

Dibujo

Firmado

87. PARQUE (lám. 90)

Dibujo

88. CARA EN FORMA DE CORAZON (lám. 91)

Dibujo

Firmado

89. SIN TITULO (lám. 92)

Dibujo. Tinta y lapiz de color, 35 x 27 cm.

Exp. Origenes de la vanguardia española: 1920-1936. Galería Multitud, Madrid, 1974 (54)



BENJAMIN PALENCIA

90. SIN TITULO (lám. 93)  
1930  
Dibjo  
Firmado y<sup>h</sup> fechado
91. SENTIDO TOCAR (lám. 94)  
1931  
Tintas y ceras sobre papel, 48 x 32 cm.
92. FIGURA RECOSTADA (lám. 95)  
1932  
Dibujo a tinta 43 x 78 cm.  
Firmado y fechado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid,  
1975 (64).
93. SIN TITULO (lám. 96)  
1932  
Dibujo a pluma  
Firmado y fechado.
94. SIN TITULO (lám. 97)  
1932  
Firmado y fechado.

95. TAUROMAQUIA (lám. 98)  
1933  
Dibujo a pluma  
Firmado y fechado .
96. FORMAS PREHISTORICA (lám. 99)  
1933  
Oleo  
Firmado y fechado  
Exp. Galeria Pierre, Paris, 1933.
97. FOSILES (lám. 100)  
1934  
Oleo con collage de hojas y esparto sobre lienzo  
65 x 92 cm.
98. SIN TITULO (lám. 101)  
1934  
Collage 48 x 32 cm.
99. SIN TITULO (lám. 102)  
1934  
Dibujo a pluma. 48 x 32 cm.  
Firmado y fechado  
Col. del Artista

100. PAISAJE D LA DIVINA PROPORCION (lám. 103)  
1935  
Dibujo a pluma  
Firmado y fechado
101. PAISAJE SURREAL (lám. 104)  
1932  
Dibujo a pluma  
Exp. Benjamin Palencia. Dibujos 1920-1967. Galeria Theo  
Madrid, 1967.  
Col. Museo Provincial de Albacete.
102. SIN TITULO (lám. 105)  
h. l. 936  
Collage
103. SIN TITULO (lám. 106)  
h. 1936  
Fotomontaje. 23 x 17 cm.
104. SIN TITULO (lám. 107)  
h. 1936  
Fotomontaje. 25 x 20 cm.

JOSE CABALLERO

105. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 108)  
1935  
Oleo sobre lienzo. 104 x 74,5 cm.  
Firmado  
Exp. Origenes de la vanguardia española 1920-1936. Galería Multitud. Madrid, 1974 (26).
106. EL JARDIN DEL PECADO (lám. 109)  
1933  
Dibujo a pluma. 61 x 39 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975  
(4) El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud. 1977.
107. EL ARMARIO INSOLITO (lám. 110)  
1933  
Dibujo a pluma. 46 x 65 cm.  
Firmado.  
Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud. Madrid, 1977.
108. LOS DULCES PLACERES DEL SADISMO (lám. 111)  
1934  
Dibujo a pluma 63 x 40,5 cm.  
Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud. Madrid, 1977.

109. AVE MARIA PURISIMA (lám. 112)

1934

Dibujo a pluma 34,5 x 46 cm.

Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud. Madrid, 1977.

110. ESENCIA DE VERBENA (lám. 113)

1935

Dibujo a pluma 45 x 62 cm.

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975 (2). El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud, 1977.

111. PICADOR CON SU CABALLO HERIDO (lám. 114)

1935

Dibujo 49 x 32 cm.

Firmado

Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud, 1977.

112. VISITAS EN EL CAMPO (lám. 115)

1935

Dibujo a tinta. 28 x 33 cm.

Firmado

Exp. Orígenes de la Vanguardia española 1920-1936. Galería Multitud, Madrid 1974 (29).

113. SIN TITULO (lám. 116)  
h.1935  
Dibujo  
Ilustración para "Escaleras" de Ramón Gómez de la Serna"
114. LOS VICIOS ESTERILES (lám. 117)  
1935  
Dibujo a tinta. 42 x 55 cm.  
Firmado  
Exp. Origenes de la vanguardia española 1920-1936.  
Galería Multitud. Madrid, 1974 (32).
115. PUEDE OCURRIR EN CUALQUIER MOMENTO (lám. 118)  
1936  
Dibujo a pluma 66 x 46 cm.  
Firmado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid,  
1975. (9) El taller de José Caballero 1931-1977. Galería  
Multitud, 1977.
116. LAS ENFERMEDADES DE LA BURGUESIA (lám. 119)  
1935-1937  
Dibujo a tintanegra y roja  
Firmado  
Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería  
Multitud. Madrid, 1977.

117. ESTACION DE CERCANIAS (lám. 120)  
1937  
Dibujo a pluma 59 x 86 cm  
Exp. El taller de José Caballero 1931-1977. Galería Multitud. Madrid, 1977.
118. EXAMENES DE VERANO (lám. 121)  
1940  
Dibujo a tinta 48 x 64 cm  
Firmado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid 1975 (6) El taller de José Caballero. 1931-1977. Galería Multitud. 1977.
119. SIN TITULO (lám. 122)  
Dibujo a tinta 54,5 x 405 cm  
Firmado  
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.
120. LA AMANTE DE LAS PALOMAS (lám. 123)  
Dibujo a tinta, 42 x 31 cm  
Firmado  
Exp. Orígenes de la vanguardia española 1920-1936. Galería Multitud. Madrid, 1974 (30).

121. UNA FECHA DETERMINADA (lám. 124)  
1947  
Oleo sobre lienzo 100 x 85 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid  
1975 (1). José Caballero. Obra retrospectiva 1932-1977  
Granada 1977 (8).

122. LA INFANCIA DE MARIA FERNANDA (lám. 125)  
1949  
Oleo sobre lienzo 80 x 70 cm  
Firmado  
Exp. José Caballero. Obra retrospectiva 1932-1977 (9)  
Col. Bartolome March. Palma de Mallorca,

ANTONIO RODRIGUEZ LUNA

123. DOS PERSONAJES (Lám. 126)  
Oleo sobre lienzo 99,5 x 80 cm  
Firmado.

124. SIN TITULO (lám. 127)  
1937  
Dibujo a tinta 35 x 25 cm

125. SIN TITULO (lám. 128)  
1937  
Dibujo a tinta 35 x 36 cm.



126. SIN TITULO (lám. 129)  
1937  
Dibujo a tinta 35 x 25 cm.

127. SIN TITULO (lám. 130)  
1937  
Dibujo a tinta 35 x 25 cm.

128. BOMBARDEO DE BARCELONA (Lám. 131)  
1937  
Dibujo a tinta 40 x 30 cm  
Firmado y fechado

ALFONSO PONCE DE LEON

129. VERBENA (lám. 132)  
1929  
Oleo  
Firmado y fechado  
Exp. I. Salón del Heraldo de Madrid, 1929

130. MUÑECA (lám. 131)  
1930  
Oleo sobre lienzo 90 x 90 cm  
Firmado y fechado  
Exp. El arte español entre 1925-1935. Galería Darro, Madrid  
1960. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975.  
(68). Col. Tono. Madrid.

131. DESCANSO (lám. 134)  
1931  
Oleo  
Firmado y fechado  
Teatro Figaro. Madrid.
132. EL FILATELICO ENAMORADO (lám. 135)  
h. 1932  
Firmado  
Exp. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1932  
(174)
133. SUEÑOS DE NIÑOS (lám. 136)  
Exp. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1934 (7).  
Archivo Moreno. Madrid.
134. NATURALEZA MUERTA (lám. 137)  
1936  
Oleo sobre lienzo 73 x 59 cm.  
Fechado y firmado  
Col. Felipe López Delgado. Madrid.

ADRIANO DEL VALLE

135. LA CASA DE TOCAMERROQUE (lám. 138)  
Collage  
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

136. LAVADO DE CEREBRO (lám. 139)  
Collage 9 x 13,5 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid 1975  
(87). Col. Familia del pintor. Madrid.
137. VEJAMEN DEL PSICOANALISIS (lám. 140)  
Collage 15 x 15 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid 1975  
(88). Col. Familia del pintor. Madrid.
138. COCHE DE CABALLOS (lám. 141)  
Collage 4 x 13 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975  
(85). Col. Familia del pintor.
139. EL GRAN BANQUETE (lám. 142)  
Collage 9,5 x 13 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975  
(84).  
Col. Familia del pintor.
140. SIN TITULO (lám. 143)  
Collage.
141. SIN TITULO (lám. 144)  
Collage

142. LA SEÑORITA TORRE EIFFEL SE VISTE DE LARGO (lám. 145)  
Collage
143. SIN TITULO (lám. 146)  
Collage
144. PINTOR PROGRESISTA DEL SIGLO XIX (lám. 148)  
Collage
145. GARSONIER (lám. 148)  
Collage 14 x 9,5 cm.  
Exp. Surrealista en España, Galería Multitud. Madrid, 1975(83).
146. EL PARAISO A LA SOMBRA DE LOS AEROSTATOS, EN MEMORIA DEL  
GLORIOSO CAPITAN HAYA. (Lám. 149)  
Collage.  
NICOLAS DE LEKUONA
147. DIOSA (lám. 150)  
1934  
Dibujo 20 x 14 cm  
Fechado y titulado  
Exp. Nicolás de Leikuona. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1979  
Col. Familia del Artista. Pamplona.
148. DOS FORMAS EN IDILIO (lám. 151)  
1934  
Dibujo 20 x 14 cm.  
Fechado y titulado  
Exp. Nicolas de Leikuona. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1979  
Col. Familia del Artista. Pamplona.

149. SIN TITULO (lám. 152)  
Oleo 130 x 122 cm  
Exp. Nicolas de Lekuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Museo de Bellas Artes. Bilbao.
150. SIN TITULO (lám. 153)  
Oleo sobre tabla 48 x 62 cm.  
Exp. Nicolás de Lekuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.
151. SIN TITULO (lám. 154)  
Oleo sobre tela 48 x 66 cm.  
Exp. Nicolas de Lekuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.
152. SIN TITULO (lám. 155)  
1936  
Oleo sobre cartón 23,5 x 38 cm.  
Fechado  
Exp. Nicolas de Lekuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981.  
Col. Familia del artista. Pamplona.
153. SIN TITULO (lám. 156)  
1936  
Gouache sobre carton 32 x 46,5 cm.  
Firmado y fechado  
Exp. Nicolás de Lekuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.

154. SIN TITULO (lám. 157)  
Fotomontaje. 37 x 26,5 cm.  
Exp. Nicolás de Lecuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista, Pamplona.
155. SIN TITULO (lám. 158)  
Fotomontaje 30,2 x 22,8 cm.  
Exp. Nicolás de Lecuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.
156. SIN TITULO (lám. 159)  
Fotomontaje 29,8 x 21 cm.  
Exp. Nicolas de Lecuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.
157. SIN TITULO (lám. 160)  
Fotomontaje 31 x 22 cm.  
Exp. Nicolas de Lecuona. Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.
158. SIN TITULO (lám. 161)  
Fotomontaje 23,5 x 32 cm.  
Exp. Nicolas de Lecuona Sala Barbasán. Zaragoza, 1981  
Col. Familia del artista. Pamplona.

JOSE MORENO VILLA

159. SIN TITULO (lám. 162)

1927

Oleo sobre lienzo.

Firmado y fechado

Col. Museo de Málaga.

160. SIN TITULO (lám. 163)

Oleo sobre fibra de madera, 27 x 35 cm,

Museo de Málaga.

161. SIN TITULO (lám. 164)

1930

Oleo sobre tela, 45,5 x 55 cm.

Firmado y fechado

Museo de Málaga.

162. SIN TITULO (lám. 165)

1930

Oleo sobre lienzo 80 x 100 cm

Firmado y fechado.

Museo de Málaga.

163. CON LA PIEDRA A CUESTAS (lám. 166)  
1931  
Oleo sobre lienzo 55 x 46 cm.  
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
164. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 167)  
Oleo sobre lienzo 44 x 55 cm.  
Firmado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid,  
1975 (50)
165. SIN TITULO (lám. 168)  
Firmado
166. SIN TITULO (lám. 169)  
1931  
Oleo sobre lienzo 70 x 90 cm.  
Firmado y fechado  
Museo de Málaga
167. SIN TITULO (lám. 170)  
Oleo sobre lienzo 55 x 38 cm  
Museo de Málaga



168. SIN TITULO (lám. 171)  
1932  
Oleo sobre lienzo. 50 x 33 cm  
Firmado y fechado  
Museo de Málaga
169. SIN TITULO (lám. 172)  
Oleo sobre lienzo. 33 x 46 cm.  
Museo de Málaga
170. SIN TITULO (lám. 173)  
Oleo sobre lienzo. 38 x 27 cm.  
Museo de Málaga
171. SIN TITULO (lám. 174)  
1935  
Oleo sobre lienzo. 46 x 58,5 cm.  
Firmado y fechado  
Museo de Málaga

ALFONSO OLIVARES

172. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 175)  
h. 1928  
Oleo sobre lienzo 130 x 80 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid 1975  
(62) Olivares Salas de Exposiciones de la Dirección General  
del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976 (22)  
Col. Viuda de Olivares. Madrid.

173. ESCENA CIRCENSE (lám. 176)  
1928  
Oleo sobre lienzo. 92 x 73 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Olivares Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976. (30)  
Col. Viuda de Olivares. Madrid.
174. COMPOSICION (lám. 177)  
h. 1928  
Oleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.  
Exp. Olivares. Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976 (28).  
Col. Viuda de Olivares. Madrid.
175. COMPOSICION (lám. 178)  
h. 1928  
Oleo sobre lienzo 82 x 100 cm.  
Exp. Olivares. Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976 (22).  
Col. Viudad de Olivares. Madrid.
176. LES ASTRALS (lám. 179)  
h. 1932  
Oleo sobre lienzo. 89,5 x 146,5 cm  
Exp. Olivares. Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976 (49).  
Col. Viudad de Olivares. Madrid.

177. COLUMNA DORICA (lám. 180)

h. 1932

Oleo sobre lienzo 116 x 90 cm.

Exp. Olivares. Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1976 (47).

Col. Viudad de Olivares. Madrid.

LUIS CASTELLANOS

178. LOS ATLETAS (lám. 181)

Oleo sobre lienzo 77 x 77 cm

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975(3)

Col. Familia del Pintor. Madrid.

179. ARLEQUIN CON ANTORCHA (lám. 182)

1945

Dibujo. Tinta china marrón. 48,5 x 30 cm

Fechado

Exp. Luis Castellanos. Museo de Arte Moderno. Madrid, 1946(10)

Col. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

180. ARLEQUIN MALABARISTA (lám. 183)

1945

Dibujo. Tinta china marrón. 50 x 32,5 cm

Firmado y Fechado

Exp. Luis Castellanos. Museo de Arte Moderno, Madrid, 1946 (11)

Col. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

181. EL GEOMETRA (lám. 184)  
1945  
Dibujo a tinta. 30 x 37 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Luis Castellano, Museo de Arte Moderno. Madrid, 1946  
(9)  
Col. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid,

182. SIN TITULO (lám. 185)  
1946  
Dibujo  
Firmado y fechado

LUIS FERNANDEZ

183. PEINTURE SURREALISTA (lám. 186)  
h. 1939  
Exp. Luis Fernández. Centro Nacional de Arte Contemporáneo.  
París, 1972.

184. SIN TITULO (lám. 187)  
Dibujo  
Exp. Luis Fernandez. Centro Nacional de Arte Contemporáneo  
Paris. 1972.

185. SIN TITULO (lám. 188)

Dibujo

Exp. Luis Fernández. Centro Nacional de Arte Contemporáneo.  
París, 1972.

FEDERICO CASTELLON

186. SIN TITULO (lám. 189)

Exp. Peinture et sculpture. Collège d'Espagne. Paris, 1935.

187. DESNUDO DE DOS MUJERES (lám. 190)

Litografía 29 x 38,5 cm.

Firmada

Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ

188. APOCALIPSIS (lám. 191)

Oleo sobre lienzo 150 x 160 cm

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975  
(117).

Col. Alfredo Rodríguez Orgaz. Madrid.

RAFAEL ZABALETA

189. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 192)  
Tinta, aguada, pincel y pluma.  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975  
Col. Dr. P. Filloa. Alicante.
190. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 193)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Firmada  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975.
191. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 194)  
Tinta, aguado, pincel y pluma  
Firmado  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca.  
Madrid, 1975.
192. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 195)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca.  
Madrid, 1975.

193. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 196)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Firmado  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975.
194. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 197)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Firmado  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975.
195. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 198)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975.
196. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA (lám. 199)  
Tinta, aguada, pincel y pluma  
Exp. Homenaje a Rafael Zabaleta 1907-1960. Galería Biosca  
Madrid, 1975.

CARLOS RIBERA

197. LA LECHERA AL SOL (lám. 200)  
1930  
Firmado y fechado  
Exp. Carlos Ribera. Exposición antológica. Caja de Ahorros  
Municipal de San Sebastián, 1976 (43).

198. EQUILIBRIO UNO (lám. 201)  
1931

JUAN ANTONIO MORALES

199. MARINERO CIEGO (lám. 202)  
1932  
Oleo y tierras sobre cartón: 22,5 x 22,5 cm.  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid, 1975  
(48).

200. SIN TITULO (lám. 203)  
Dibujo a tinta, 64,2 x 44,2 cm  
Firmado  
Exp. XX Exp. de Arte de Venecia, 1936  
Col. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.



DARIO CARMONA

201. SIN TITULO (lám. 204)

1930

Dibujo

Firmado, fechado y dedicado: Al meu amic a distança  
y sense distanças Joan Ramon amb l'estimació y l'amis  
tat d'en Dario. Malaga. 18 Març, 1930.

Publicado en el Butlletí de l'Agrupament Escolar Barce-  
lona, Julio, Septiembre, 1930.

202. EL ESCOLAR (lám. 205)

1930

Dibujo

Firmado, fechado y titulado

Publicado en el Butlletí de l'Agrupament Escolar. Barcelona  
Julio-Septiembre 1930.

GREGORIO PRIETO

203. SIMBOLO (lám. 206)

Oleo sobre lienzo 80 x 60 cm

Firmado

Exp. Peinture et sculpture. Collège d'Espagne. Paris,  
1935. Orígenes de la vanguardia española 1920-1936. Ga-  
lería Multitud, Madrid, 1974 (94).

204. LOS MANIQUIES (lám. 207)

Oleo sobre lienzo 154,5 x 173 cm.

Firmado

Exp. Origenes de la vanguardia española. Galería Multitud. Madrid, 1974 (93).

ISAIAS DIAZ

205. PASA LA BICICLETA POR LO ALTO DEL CAMINO Y EL PAISAJE

SE PONE GAFAS (lám. 208)

1936

Oleo sobre lienzo. 40 x 45,5 cm

Firmado y fechado

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. M. 1975(22).

FRANCISCO BORES

206. DESNUDO (lám. 209)

1927

Oléo, collage sobre lienzo. 116 x 100 cm.

Exp. Francisco Bores 1898-1972. Exposición Antológica. Salas Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultura. Madrid (19).

Col. Particular. Paris.

207. SIN TITULO (lám. 210)

Dibujo

Publicado en Litoral nº 8. Málaga. Mayo de 1929.

HERNANDO VIÑES

208. MUJER (lám. 211)

1927

Oleo sobre lienzo 72 x 60 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "Para mi compañero y amigo A. Olivares".

Exp. Orígenes de la vanguardia Española 1920-1936. Galería Multitud. M. 1974.

ISMAEL G. DE LA SERNA

209. MONUMENTO A LA RESISTENCIA (lám. 212)

1934

Oleo sobre lienzo 115 x 88 cm.

Firmado y fechado

Exp. Orígenes de la vanguardia española 1920-1936.

G. Multitud. M. 1974 (58).

210. SIN TITULO (lám. 213)

Exp. Peinture et sculpture. Collège d'Espagne. París, 1935.

J.J.L. GONZALEZ BERNAL

211. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 214)

1930

Dibujo a tinta. 26 x 20 cm.

Firmado y Fechado

Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. Madrid, 1975 (25).

212. AMOR (lám. 215)  
1930  
Dibujo  
Firmado y fechado.
213. SIN TITULO (lám. 216)  
1930  
Firmado y fechado.
214. COMPOSICION SURREALISTA (lám. 217)  
1930  
Dibujo a tinta 26 x 29 cm.  
Firmado y fechado  
Exp. Surrealismo en España. Galeria Multitud. M. 1975. (34).
215. SIN TITULO (lám. 218)  
1930  
Firmado y fechado  
Exp. Rincón de Goya. Zaragoza 1930.
216. CONSTELACION (lám. 219)  
1930  
Oleo. 73 x 92 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Rincón de Goya. Zaragoza, 1930  
Col. Dr. J. Vizcaino Zaragoza.

217. CABEZAS DE BESTIA (lám. 220)  
1930  
Oleo 48 x 58 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Rincón de Goya. Zaragoza, 1930  
Col. Dr. Julián Vizcaino. Zaragoza.
218. SIN TITULO (lám. 221)  
h.1930  
Exp. Rincón de Goya. Zaragoza, 1930.
219. SIN TITULO (lám. 224)  
h.1930  
Dibujo a pluma  
Firmado.
220. FIGURA (lám. 225)  
Oleo sobre lienzo 21 x 26 cm  
Firmado  
Col. Dr. Julian Vizcaino. Zaragoza.
221. SIN TITULO (lám. 226)  
1932  
Dibujo a tinta  
Firmado y fechado.

222. SIN TITULO (lám. 227)  
1933  
Dibujo a tinta 65 x 50 cm  
Firmado y fechado.
223. SIN TITULO (lám. 228)  
Dibujo a tinta 65 x 50 cm  
Firmado y fechado.
224. SIN TITULO (lám. 229)  
Dibjo  
Firmado y fechado.
225. SIN TITULO (lám. 230)  
Dibujo a tinta  
Firmado.
226. SIN TITULO (lám. 231)  
1935  
Dibujo  
Firmado, fechado y dedicado. Afectuosamente para Federico  
Comps
227. SIN TITULO (lám. 232)  
h. 1935.

228. PAISAJE (lám. 233)  
h. 1935.

229. PIEDRA FILOSOFAL (234)  
h. 1935  
Exp. Peinture et Sculpture Collège d'Espagne. París, 1935.

230. PAISAJE (lám. 235)  
Oleo sobre lienzo, 144 x 110 cm.  
Firmado  
Exp. XX Exposición Internacional de Venecia, 1936  
Col. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

231. HOMBRE ENCADENADO (lám. 236)  
Oleo sobre contrachapado. 100 x 80 cm  
Col. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

232. SIN TITULO (lám. 237)  
Oleo

ALFONSO BUÑUEL

233. SIN TITULO (lám. 238)  
h. 1933  
Collage 26 x 17 cm.

234. SIN TITULO (lám. 239)  
Collage 26 c 22 cm.  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. M. 1975 (72)  
Col. Familia del artista. Zaragoza.
235. SIN TITULO (lám. 240)  
Collage 26 x 20 cm  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud M. 1975 (74)  
Col. Familia del artista. Zaragoza.
236. SIN TITULO (lám. 241)  
Collage 32 x 22 cm.  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. M. 1975 (76)  
Col. Familia del artista. Zaragoza.
237. SIN TITULO (lám. 242)  
h. 1935  
Collage 29 x 19 cm  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. Madrid 1975 (77)  
Col. Familia del artista. Zaragoza.
238. SIN TITULO (lám. 243)  
Collage 22 x 19 cm  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid  
1975 (75)  
Eol. Familia del artista. Zaragoza.



239. SIN TITULO (lám. 244)  
Collage 32,5 x 22, 5 cm.  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. Madrid 1975(78)  
Col. Familia del Artista. Zaragoza.
240. SIN TITULO (lám. 245)  
Collage 24,5 x 17 cm.  
Exp. Surrealismo en España. G. Multitud. M. 1975 \_73)  
Col. Familia del Artista. Zaragoza.
241. SIN TITULO (lám. 246)  
Collage. 26 x 20 cm.
242. SIN TITULO (lám. 247)  
h.1934  
Collage 20 x 20 cm.

FEDERICO COMPS

243. SIN TÍTULO (lám. 248)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española".

244. SIN TITULO (lám. 249)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española"
245. SIN TITULO (lám. 250)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española"
246. SIN TITULO (lám. 251)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española"
247. SIN TITULO (lám. 252)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española"
248. SIN TITULO (lám. 253)  
Dibujo reproducido en "Muerte Española"
249. SIN TITULO (lám. 254)  
Dibujo a lápiz sobre papel 15 x 19 cm.
250. SIN TITULO (lám. 255)  
Dibujo.
251. SIN TITULO (lám. 256)  
Dibujo tinta sobre papel 22 x 16 cm.

252. SIN TITULO (lám. 257)  
Dibujo, tinta sobre papel 16 x 11 cm.

253. CADAVER PIEDRA (lám. 258)  
Dibujo.

254. SIN TITULO (lám. 259)  
Dibujo.

JAVIER CIRIA

255. SENOS (lám. 260)  
1931  
Oleo sobre tabla 32 x 10 cm  
Firmado y fechado.

256. CAMINOS DE LA PINTURA (lám. 261)  
1931  
Oleo sobre carton 35 x 27 cm  
Firmado y fechado.

257. DESPERTAR (lám. 262)  
1931  
Oleo sobre cartón 34 x 26 cm.  
Firmado.

Exp. Ciria 1931-32. Caja de Ahorros de la Inmaculada  
Zaragoza 1971 (3).  
Ciria Museo Provincial de Zaragoza. Diciembre 1981  
Enero 1982 (1).

258. SIN TITULO (lám. 263)

1932

Dibujo

Ilustración para el libro de Seral y Casas "Del amor  
violento".

259. PRIMAVERA (lám. 264)

1933

Oleo 71 x 90 cm

Exp. Ciria 1931-1971. Caja de Ahorros de la Inmaculada.  
Zaragoza, 1971 (8)

Col. Museo Provincial de Zaragoza.

JUAN ISMAEL

260. LOS HABITANTES DEL JARIN (lám. 265)

1935

Oleo sobre tabla 50 x 37,5 cm

Firmado y fechado: "Juan Ismael 935"

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud M. 1975 (37)

Col. Carlos Pinto Grote. Tenerife.

261. AMOR HASTA LOS HUESOS (lám. 266)  
1935  
Oleo sobre lienzo. 90 x 70 cm  
Firmado y fechado: "Juan Ismael 935"  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid.  
1975 (36).
262. LAS ESTATUAS (lám. 267)  
h.1943  
Firmado y fechado: "Juan Ismael 1947,"  
Exp. Exposición de Artistas de Tenerife. Museo de Arte  
Contemporáneo. Madrid, 1943.
263. SIN TITULO (268)  
1947  
Oleo sobre lienzo. 40 x 28 cm  
Firmado y fechado: "Juanismael 947,"  
Col. Carlos Pinto Grote. Tenerife.
264. ARLEQUIN (lám. 269)  
1949  
Oleo sobre papel 40 x 30 cm  
Firmado y fechado: "1-15-49,"  
Col. Carlos Pinto Grote. Tenerife.

265. EL HOMBRE Y SU TIEMPO (lám. 270)  
1950  
Firmado y fechado: "Juan Ismael 950"  
Exp. Segunda Exposición de Arte Contemporáneo. Club Universitario. Las Palmas, 1950.
266. ANGEL QUE ANUNCIA LA PRIMAVERA (lám. 271)  
1950  
Firmado y fechado: "Juan Ismael 950"  
Exp. Segunda Exposición de Arte Contemporáneo. Club Universitario. Las Palmas, 1950.
267. INESPERADA APARICION DEL ARLEQUIN (lám. 272)  
1950  
Exp. Segunda Exposición de Arte Contemporáneo. Club Universitario. Las Palmas, 1950.
268. DOS MUJERES EN LA MEMORIA DE UN PAISAJE DE INVIERNO (lám. 273)  
Exp. Segunda Exposición de Arte Contemporáneo. Club Universitario. Las Palmas, 1950.
269. OBJETO DE MI INFANCIA SIGNIFICABA LA NOCHE 1950 (lám. 274)  
Firmado y fechado  
Exp. Segunda Exposición de Arte Contemporáneo. Club Universitario. Las Palmas, 1950.

270. SIN TITULO (lám. 275)

1952

Firmado y fechado

FELLO MONZON

271. FIGURAS QUE SON SOLES (lám. 276)

1946

Guache 50 x 50 cm.

272. FORMAS DE FUEGO ROJO (lám. 277)

Guache. 45 x 70 cm.

273. FORMAS DE FUEGO VERDE (lám. 278)

Guache 45 x 70 cm.

274. SIN TITULO (lám. 279)

Foto proporcionada por el pintor.

POLICARPO NIEBLA

275. COMPOSICION (lám. 280)

1937

Dibujo a color 12,5 x 26 cm

Firmado y fechado

Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. M. 1975(59)

276. COMPOSICION (lám. 281)  
1937  
Dibujo a color 24 x 32,5 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid,  
1975. (57).

277. COMPOSICION (lám. 282)  
1937  
Dibujo a color 30 x 23,5 cm  
Firmado y fechado  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud. Madrid  
1975 (59).

LUIS ROSALES

278. LA EDAD DE ORO (lám. 283)  
1935  
Dibujo a tinta  
Firmado y fechado  
Cartel anunciador de la película de Buñuel  
Exp. Surrealismo en España. Galería Multitud  
Madrid 1975 (121).



607

6.7.2

INDICE DE LAMINAS

INDICE DE LAMINAS

1. A. PLANELLS. L'hora difícil. 1930
2. A. PLANELLS. La música diaria. 1930
3. A. PLANELLS. Sin título. 1930
4. A. PLANELLS. L'espice. 1930
5. A. PLANELLS. Fragment. 1930
6. A. PLANELLS. Tindrè les mans de vidre brau. 1930
7. A. PLANELLS. El enemic del vent. 1932
8. A. PLANELLS. Sin título. 1932
9. A. PLANELLS. Placid desesper.
10. A. PLANELLS. Migdia penós. 1932
11. A. PLANELLS. Sin título. 1934
12. A. PLANELLS. Sin título. 1935
13. J. MASSANET. Composició. 1926
14. J. MASSANET. Visió surreal. 1928-1929
15. J. MASSANET. Nacimiento de Venus. 1929-30
16. J. MASSANET. Sin título. 1929-30
17. J. MASSANET. Simbolismo. 1930
18. J. MASSANET. Rastrec fatídic del simulacre sólido. 1930
19. J. MASSANET. Paisatge. 1930
20. J. MASSANET. Homenatge a Durero. 1930-31
21. J. MASSANET. Projectió. 1931-32
22. J. MASSANET. Composició mágica. 1932-33
23. J. MASSANET. Maniquí. 1935-36
24. J. MASSANET. Aparició de Vermeer de Delft al Golf de Roses.  
1935-36

25. A. CARBONELL. El Circo. 1928
26. A. CARBONELL. Orfeo y Eurídice. 1928
27. A. CARBONELL. La nit de Nadal. 1928
28. A. CARBONELL. Paisaje submarino. 1930
29. A. CARBONELL. Dialeg. 1930
30. A. CARBONELL. Sin título. 1931
31. A. CARBONELL. Visión astronómica. 1933
32. A. CARBONELL. Paisatge assassinat. 1935
33. A.G. LAMOLLA. Permanencia d'un record. 1935
34. A.G. LAMOLLA. L'espectre de les tres gracies dins l'aurea subtil. 1935-36
35. A.G. LAMOLLA. Tubercul incubic tot esperant l'hora seca. 1936
36. R. VARO. Composición. 1935
37. R. VARO. El agente doble. 1936
38. R. VARO. Tailleur pour dames. 1957
39. R. VARO. Locomoción capilar. 1960
40. E. FRANCES. Composición. 1939
41. E. FRANCES. Regreso a la tierra. 1939
42. E. FRANCES. Composición. 1940
43. J. SANS. Pistulaca. 1934
44. J. SANS. Sin título. 1934-35
45. J. SANS. Sin título. 1934-35
46. J. SANS. Camagüey. 1935
47. J. SANS. Dos figuras. 1935
48. J. TOGORES. Composición. 1928
49. J. TOGORES. Desnudos. 1928
50. J. TOGORES. Dos figuras. 1929
51. J. TOGORES. Sommet. 1930
52. J. TOGORES. Juego. 1930
53. J. PLANAS CASAS. Naufragio. 1937-194

54. J. BATLLE PLANAS. Radiografía paranoica. 1936
55. J. BATLLE PLANAS. El mensaje. 1941
56. J. BATLLE PLANAS. El Tibet. 1942
57. A. SANTOS. Un Mundo. 1929
58. A. SISQUELLA. Invitación al vals.
59. M. MINGOT. Composición surrealista.
60. J. SANDALINAS. La familia, 1940
61. R. CALSINA. Dibujo
62. R. CALSINA. Torero
63. Interior de la Exposición Logicofobista. 1936
64. VIOLA, SANS Y EUDAL SERRA en la exposición logicofobista. 1936
65. Interior de la Exposición Logicofobista. 1936
66. E. FRANCES. TANGUY, y G. ONSLOW FORD. Cadaver exquisito
67. M. MALLO. Estampa urbana. 1927
68. M. MALLO. 2 estampas de la serie Máquinas y maniquies.
69. M. MALLO. Estampa de la serie Máquinas y maniquies.
70. M. MALLO. Los ojos de Buñuel. 1928
71. M. MALLO. Estampa cinética. 1928
72. M. MALLO. Estampa cinética. 1928
73. M. MALLO. Estampa cinética.
74. M. MALLO. Cloaca. 1929
75. M. MALLO. Antro de fósiles
76. M. MALLO. Espantapájaros
77. M. MALLO. Arquitectura vegetal
78. M. MALLO. Construcciones rurales. 1934
79. M. MALLO. Naturaleza humanizada. 1935
80. F. GARCIA LORCA. Merienda. 1927
81. F. GARCIA LORCA. Dibujo. 1927.
82. F. GARCIA LORCA. La Muerte. 1934

83. F. GARCIA LORCA. Rúa da morte. 1934
84. F. GARCIA LORCA. Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio. 1934
85. F. GARCIA LORCA. Cabezas cortadas de Lorca y Neruda. 1934
86. F. GARCIA LORCA. El ojo
87. F. GARCIA LORCA. El ocho
88. F. GARCIA LORCA. Perspectiva urbana con autorretrato
89. F. GARCIA LORCA. Manos cortadas
90. F. GARCIA LORCA. Parque
91. F. GARCIA LORCA. Rostro en forma de corazón
92. F. GARCIA LORCA. Sin título.
93. B. PALENCIA. Sin título. 1930
94. B. PALENCIA. Sentido tocar. 1931
95. B. PALENCIA. Figura recostada. 1932
96. B. PALENCIA. Sin título. 1932
97. B. PALENCIA. Sin título. 1932
98. B. PALENCIA. Tauromaquia. 1933
99. B. PALENCIA. Formas prehistoricas. 1933
100. B. PALENCIA. Fósiles. 1934
101. B. PALENCIA. Collage. 1934
102. B. PALENCIA. Sin título. 1934
103. B. PALENCIA. Paisaje a la divina proporción. 1935
104. B. PALENCIA. Paisaje surreal. 1932
105. B. PALENCIA. Collage. h. 1936
106. B. PALENCIA. Fotomontaje. H. 1936
108. J. CABALLERO. Composición surrealista. 1935
109. J. CABALLERO. El jardín del pecado. 1933
110. J. CABALLERO. El armario insólito. 1933
111. J. CABALLERO. Los dulces placeres del sadismo. 1934

112. J. CABALLERO. Ave María Purísima. 1934
113. J. CABALLERO. Esencia de verbena. 1935
114. J. CABALLERO. Picador con su caballo herido. 1935
115. J. CABALLERO. Visitas en el campo. 1935
116. J. CABALLERO. Ilustración para "Escaleras" de 1935
117. J. CABALLERO. Los vicios estériles. 1935
118. J. CABALLERO. Puede ocurrir en cualquier momento. 1936
119. J. CABALLERO. Las enfermedades de la burguesía. 1937
120. J. CABALLERO. Estación de cercanías. 1937
121. J. CABALLERO. Exámenes de verano. 1940
122. J. CABALLERO. Sin título
123. J. CABALLERO. La amante de las palomas
124. J. CABALLERO. Una fecha determinada. 1947
125. J. CABALLERO. La infancia de Maria Fernanda. 1949
126. A. RODRIGUEZ LUNA. Dos personajes
127. A. RODRIGUEZ LUNA. Dibujo de la serie Emisarios del pasado.  
1937
128. A. RODRIGUEZ LUNA. Dibujo de la serie Emisarios del pasado.  
1937
129. A. RODRIGUEZ LUNA. Dibujo de la serie Emisarios del pasado.  
1937.
130. A. RODRIGUEZ LUNA. Dibujo de la serie Emisarios del pasado.  
1937
131. A. RODRIGUEZ LUNA. Bombardeo de Barcelona. 1937
132. A. PONCE DE LEON. Verbena. 1929
133. A. PONCE DE LEON. Muñeca. 1930
134. A. PONCE DE LEON. Descanso. 1931
135. A. PONCE DE LEON. El filatélico enamorado. h. 1932
136. A. PONCE DE LEON. Sueños de niños. h. 1934

137. A. PONCE DE LEON. Naturaleza muerta. 1936
138. A. DEL VALLE. La casa de tocamerroyue
139. A. DEL VALLE. Lavado de cerebro
140. A. DEL VALLE. Vejamen del psicoanálisis
141. A. DEL VALLE. Coche de caballos
142. A. DEL VALLE. El gran banquete
143. A. DEL VALLE. Sin título
144. A. DEL VALLE. Sin título
145. A. DEL VALLE. La señorita Torre Eiffel se viste de largo
146. A. DEL VALLE. Sin título
147. A. DEL VALLE. Pintor progresista del siglo XIX
148. A. DEL VALLE. Garsonier
149. A. DEL VALLE. El paraíso a la sombra de los aerostatos.  
En memoria del glorioso Capitán Haya
150. N. LEKUONA. Diosa. 1934
151. N. LEKUONA. Dos formas en idilio. 1934
152. N. LEKUONA. Sin título.
153. N. LEKUONA. Sin título. h. 1935
154. N. LEKUONA. Sin título. h. 1936
155. N. LEKUONA. Sin título. 1936
156. N. LEKUONA. Sin título. 1936
157. N. LEKUONA. Fotomontaje
158. N. LEKUONA. Fotomontaje
159. N. LEKUONA. Fotomontaje
160. N. LEKUONA. Fotomontaje
161. N. LEKUONA. Fotomontaje
162. J. MORENO VILLA. Sin título. 1927
163. J. MORENO VILLA. Sin título.
164. J. MORENO VILLA. Sin título. 1930



165. J. MORENO VILLA. Sin título. 1930
166. J. MORENO VILLA. Con la piedra auestas. 1931
167. J. MORENO VILLA. Composición surrealista
168. J. MORENO VILLA. Sin título
169. J. MORENO VILLA. Sin título. 1931
170. J. MORENO VILLA. Sin título
171. J. MORENO VILLA. Sin título. 1932
172. J. MORENO VILLA. Sin título
173. J. MORENO VILLA. Sin título
174. J. MORENO VILLA. Sin título. 1934
175. A. OLIVARES. Composición surrealista. h. 1928
176. A. OLIVARES. Escena circense. 1928
177. A. OLIVARES. Composición. h. 1928
178. A. OLIVARES. Composición. h. 1928
179. A. OLIVARES. Les Astrals. h. 1928.
180. A. OLIVARES. Columna dórica. h. 1932
181. L. CASTELLANOS. Los atletas
182. L. CASTELLANOS. Arlequín con antorcha. 1945
183. L. CASTELLANOS. Arlequín malabarista. 1945
184. L. CASTELLANOS. El geómetra. 1945
185. L. CASTELLANOS. Sin título. 1946
186. L. FERNANDEZ. Peinture surréaliste. h. 1939
187. L. FERNANDEZ. Sin título
188. L. FERNANDEZ. Sin título
189. F. CASTELLON. Sin título. h. 1935
190. F. CASTELLON. Desnudo de dos mujeres
191. M. RODRIGUEZ ORGAZ. Apocalipsis
192. R. ZABALETA. Dibujos de la serie Sueños de Quesada
193. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada

194. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada
195. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada
196. R. ZABALETA. Dibujos de la serie Sueños de Quesada
197. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada
198. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada
199. R. ZABALETA. Dibujo de la serie Sueños de Quesada
200. C. RIBERA. La lechera al sol. 1930
201. C. RIBERA. Equilibrio uno. 1931
202. J.A. MORALES. Marinero Ciego. 1932
203. J.A. MORALES. Sin título. h. 1936
204. D. CARMONA. Sin título. h. 1930
205. D. CARMONA. El Escolar. 1930
206. G. PRIETO. Símbolo. h. 1935
207. G. PRIETO. Los maniquies
208. I. DIAZ. Pasa la bicicleta por lo alto del camino y el  
paisaje se pone gafas. 1936
209. F. BORES. Desnudo. 1927
210. F. BORES. Sin título. h. 1929
211. H. VIÑEZ. Mujer. 1927
212. I.G. DE LA SERNA. Monumento a la resistencia. 1934
213. I.G. DE LA SERNA. Sin título. h. 1935
214. GONZALEZ BERNAL. Composición surrealista. 1930
215. GONZALEZ BERNAL. Amor. 1930
216. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1930
217. GONZALEZ BERNAL. Composición surrealista. 1930
218. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1930
219. GONZALEZ BERNAL. Constelación. 1930
220. GONZALEZ BERNAL. Cabezas de bestia. 1930
221. GONZALEZ BERNAL. Sin título. h. 1930

222. GONZALEZ BERNAL. En el interior del Rincón de Goya con motivo de su exposición en Septiembre de 1930.
223. GONZALEZ BERNAL. En el Rincón de Goya. 1930.
224. GONZALEZ BERNAL. Sin título. H. 1930.
225. GONZALEZ BERNAL. Figura.
226. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1932.
227. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1933.
228. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1933.
229. GONZALEZ BERNAL. Sin título.
230. GONZALEZ BERNAL. Sin título.
231. GONZALEZ BERNAL. Sin título. 1935.
232. GONZALEZ BERNAL. Sin título. H. 1935.
233. GONZALEZ BERNAL. Paisaje. H. 1935.
234. GONZALEZ BERNAL. Piedra filosofal. H. 1935.
235. GONZALEZ BERNAL. Paisaje. H. 1936..
236. GONZALEZ BERNAL. Hombre encadenado.
237. GONZALEZ BERNAL. Sin título.
238. A. BUÑUEL. Collage. H. 1933.
239. A. BUÑUEL. Collage.
240. A. BUÑUEL. Collage.
241. A. BUÑUEL. Collage.
242. A. BUÑUEL. Collage.
243. A. BUÑUEL. Collage.
244. A. BUÑUEL. Collage.
245. A. BUÑUEL. Collage.
246. A. BUÑUEL. Collage.
247. A. BUÑUEL. Collage.
248. F. COMPS. Dibujo.

- 249. F. COMPS. Dibujo
- 250. F. COMPS. Dibujo
- 251. F. COMPS. Dibujo
- 252. F. COMPS. Dibujo
- 253. F. COMPS. Dibujo
- 254. F. COMPS. Dibujo
- 255. F. COMPS. Dibujo
- 256. F. COMPS. Dibujo
- 257. F. COMPS. Dibujo
- 258. F. COMPS. Dibujo
- 259. F. COMPS. Dibujo
- 260. J. CIRIA. Senos. 1931
- 261. J. CIRIA. Caminos de la pintura. 1931
- 262. J. CIRIA. Despertar
- 263. J. CIRIA. Dibujo. 1932
- 264. J. CIRIA. Primavera. 1933
- 265. J. ISMAEL. Los habitantes del jardín. 1935
- 266. J. ISMAEL. Amor hasta los huesos. 1935
- 267. J. ISMAEL. Las estatuas. h. 1943
- 268. J. ISMAEL. Sin título. 1947
- 269. J. ISMAEL. Arlequín. 1949
- 270. J. ISMAEL. El hombre y su tiempo. 1950
- 271. J. ISMAEL. Angel que anuncia la primavera. 1950
- 272. J. ISMAEL. Inesperada aparición del arlequin. 1950
- 273. J. ISMAEL. Dos mujeres en la memoria de un paisaje de invierno. 1950.
- 274. J. ISMAEL. Objeto que en mi infancia significaba la noche. 1950.
- 275. J. ISMAEL. Sin título. 1952

- 276. F. MONZON. Figuras que son soles. 1946
- 277. F. MONZON. Formas de fuego rojo
- 278. F. MONZON. Formas del fuego verde
- 279. F. MONZON. Sin título.
- 280. P. NIEBLA. Composición. 1937
- 281. P. NIEBLA. Composición. 1937
- 282. P. NIEBLA. Composición. 1937
- 283. L. ROSALES. La Edad de Oro. 1935

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ABASTADO, Claude: Le Surréalisme. París, Hachette, 1975.
- ABRIL, Manuel: La crítica de arte, sus fundamentos y su alcance. ALFAR, Nº 51, La Coruña, 1925.
- ABRIL, Manuel: Maria Mallo. REVISTA DE OCCIDENTE, Nº LXI, Madrid, Julio, 1928.
- ABRIL, Manuel: La exposición de arte Español a California. BLANCO Y NEGRO, Madrid, 14 Diciembre, 1930.
- ABRIL, Manuel: Angeles Santos y... Demonios. BLANCO Y NEGRO, Madrid, 26 Octubre, 1930.
- ABRIL, Manuel: Rumbos, exposiciones y artistas. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 30 Noviembre, 1930.
- ABRIL, Manuel: Benjamín Palencia. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 30 Noviembre, 1930.
- ABRIL, Manuel: Alberto y Palencia. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 7 Junio, 1931.
- ABRIL, Manuel: Los jurados y los fallos. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 21 Junio, 1931.
- ABRIL, Manuel: Exposiciones pasadas y futuras. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 4 Junio, 1931.
- ABRIL, Manuel: El Teatro Figaro. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 22 Noviembre, 1931.
- ABRIL, Manuel: En el Lyceum. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 22 Febrero, 1931.
- ABRIL, Manuel: Exposición Ciria. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 22 Noviembre, 1931.
- ABRIL, Manuel: Exposición de arte Español en Copenhague. BLANCO Y NEGRO, Madrid, 16 Octubre, 1932.

- ABRIL, Manuel: Moreno Villa. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 30 Octubre, 1932.
- ABRIL, Manuel: El paraíso perdido y el arte Moderno. ARTE, Nº 1 Madrid, Septiembre, 1932.
- ABRIL, Manuel: Exposición de arte Español en Copenhague. BLANCO Y NEGRO. Madrid, Nº 2.157. 16 Octubre, 1932.
- ABRIL, Manuel: Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano. ARTE, Nº 2, Madrid, Junio, 1932.
- ABRIL, Manuel: Mas sobre el salón de Otoño. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 8 Octubre, 1933.
- ABRIL, Manuel: La exposición Nacional de Bellas Artes y la exposición infantil de obras Bellas. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 27 Mayo, 1934.
- ABRIL, Manuel: La exposición Nacional ¿Vuelve al pasado?. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 17 Junio, 1934.
- ABRIL, Manuel: Exposición Calsina. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 14 Octubre, 1934.
- ABRIL, Manuel: La feria del dibujo. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 26 Mayo, 1935.
- ABRIL, Manuel: Los toros, la tradición y el estofado en honor del glorioso Lope de Vega. (Juan a. Morales). BLANCO Y NEGRO. Madrid, 7 Julio, 1935.
- ABRIL, Manuel: Carmen Liñan, Carlota Brand, Buylla, Borrás y Lamo-lla. DIARIO DE MADRID. Madrid, 4 Diciembre, 1935.
- ABRIL, Manuel: Exposición Ponce de León. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 3 Febrero, 1935.
- ABRIL, Manuel: Ismael, Pintor Canrio. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 24 Noviembre, 1935.
- ABRIL, Manuel: Max Ernst y su arte. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 12 Abril, 1936.



ABRIL, Manuel: Exposición de arte Español en París. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 25 Febrero, 1936.

ABRIL, Manuel: Venta de obras españolas. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 10 Mayo, 1936.

ABRIL, Manuel: La exposición nacional de Bellas Artes. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 17 Julio, 1936.

ABRIL, Manuel: Exposiciones. BLANCO Y NEGRO. Madrid 12 Enero, 1936.

ABRIL, Manuel: Exposición de arte Español en París. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 23 Febrero, 1936.

ABRIL, Manuel: Maruja Mallo. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 7 Junio, 1936.

ABRIL, Manuel: En AGLAN. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 21 Junio, 1936.

ABRIL, Manuel: Mariano Rodríguez Orgaz Arquitecto y Explorador. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 12 Enero, 1936.

ABRIL, Manuel: Carteles de Carnaval. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 16 Febrero, 1936.

ABRIL, Manuel: El encuentro de Solona con Togores. EL ESPAÑOL. Madrid, 1943.

ABRIL, Manuel: El Papa y "Les enfants terribles". SANTO Y SEÑA. Nº 6, 30 Julio, 1942.

ABRIL, Xavier: Palabras para asegurar una posición dudosa. BOLIVAR. Nº 12, Madrid, 15 Julio, 1930.

ABSTRACT and surrealist American art. The art institute of Chicago, Novembre 6, 1947 January 11, 1948.

ACOSTA, A.: De una próxima exposición Juan Ismael en el círculo de Bellas Artes. LA PRENSA. S/C de Tenerife, 17 Diciembre, 1930.

ADELL, A.: Inquisición del surrealismo Español. INSULA, Nº 284-5, Julio-Agosto, 1970.

ADES, D.: El Dada y el Surrealismo. Barcelona, Labor, 1975.

ADRIANUS: La fiesta de Ultra. GRECIA, Nº XV, 1919.

AGUILAR Y PAZ, F.: Impresiones de la exposición. EL DIA, S/C de Tenerife, 27 Febrero, 1944.

AGUIRIANO, Maya: Nicolás Lekuona: un Surrealista recuperado. EL PAIS. Madrid, 28 Junio, 1979.

ALBAREDA, H.: En el rincón de Goya. Exposición Gonzalez Bernal. EL NOTICIERO. Zaragoza, 19 Octubre, 1930.

ALBAREDA, H.: En el centro mercantil. Exposición Corrales-Gonzalez Bernal. EL NOTICIERO. Zaragoza, 8 Mayo, 1931.

ALBERTI, R.: La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo. LA GACETA LITERARIA. Madrid, 1 Julio, 1929.

ALBERTI, R.: Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. LA GACETA LITERARIA. Nº 65 y 66. Madrid, Septiembre, 1929.

ALBERTI, R.: Federico Garcia Lorca y la Residencia de Estudiantes. REVISTA DE LAS INDIAS. Nº 30, Bogota, Junio, 1941.

ALBERTI, R.: La arboleda perdida. Barcelona, Seix Barral. 5ªed., 1978.

ALBERTO: Palabras de un escultor. ARTE. Nº 2, Junio, 1933.

ALBERTO. Museo Español de Arte Contemporaneo. Madrid, Mayo-Junio, 1970.

ALBI, José: Una introducción al surrealismo en España. VERBO. Alicante. Noviembre-Diciembre, 1948.

ALBI, José y FUSTER, Joan: Antología del surrealismo Español. VERBO. Nº 23-24-25. Alicante, 1954.

ALCANTARA, Francisco: La primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibericos. EL SOL. Madrid, 29 Mayo, 1925.

ALCANTARA, Francisco: Maria Mallo en la Revista de Occidente. EL SOL. Madrid, 13 Junio, 1928.

ALEXANDRIAN, S.: L'Art Surrealiste. París, Fernand Hazan, 1969.

- ALEXANDRIAN, S.: Dalí, Pinturas. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
- ALEXANDRIAN, S.: Dictionaire de la Peinture Surrealiste. París, 1973.
- ALEXANDRIAN, S.: Breton segun Breton. Barcelona, Lala, 1974.
- ALONSO, Damaso: Adriano del Valle. SANTO Y SEÑA. Nº 3; Noviembre, 1941.
- ALONSO, M<sup>a</sup> Rosa: La exposición de Juan Ismael en el Ateneo de Madrid. HOY, S/C de Tenerife, 22 Junio, 1932.
- ALONSO, M<sup>a</sup> Rosa: Indice cronológico de los pintores Canarios. REVISTA DE HISTORIA. Nº 67. La Laguna, Julio-Septiembre, 1944.
- ALQUIE, F.: Filosofía del surrealismo. Barcelona, Barral, 1974.
- ALQUIE, F. y otros: Surrealismo e simbolismo. ARCHIVIO DI FILOSOFIA. Anno, 1965, Nº 3, Padova, 1965.
- ALVAREZ CANO: Los signos de Palencia. MURTA. Valencia, 8 Noviembre, 1933.
- ALVAREZ CRUZ, L.: La exposición de pintores independientes Canarios. EL DÍA. S/C de Tenerife, 20 Mayo, 1947.
- AMIGO, J.: El manifiesto antiartístico Catalán. GALLO. Nº 2, Granada, Abril, 1928.
- ANDRE MASSON. Galleries Nationales du Gran Palais. Paris, Mars-Mai, 1977.
- ANDUJAR, Manuel: Remedios Varo. La gran pintura onirica de hielo y fuego. EL UROGALLO. Nº 29-30. Año V. Madrid, Septiembre-Octubre, Noviembre-Diciembre, 1974.
- ANGEL PLANELL. Texto Sebastián Gasch. René Metras. Barcelona, Enero-Febrero, 1975.
- ANGEL PLANELL. Texto de J. Gimferrer. Galeria de Luis. Madrid, Diciembre, 1976.

ANGEL PLANELLIS. Texto Josep Bota Gibert. Museu de l'Empordà. Agost-  
Octubre, 1980.

ANONIMO: Como Fue. ALFAR, Nº 51. La Coruña, Julio, 1925.

ANONIMO: L'Exposició inaugural de les Galeries Dalmau. L'AMIC DE  
LES ARTS. ANY II, Nº 20. Sitges, 30 Novembre, 1927.

ANONIMO: Gènesi d'una estetica nova. L'AMIC DE LES ARTS. Nº 20.  
Sitges, 30 Novembre, 1927.

ANONIMO: Del mot "Avantguarda" i Altres Degeneracions. L'AMIC DE  
LES ARTS. Sitges, Junio, 1928.

ANONIMO: Los pintores de Granada. GALLO, Nº 1. Granada, Febrero,  
1928.

ANONIMO: La decoración moderna. M. Mingot. D'ACI I DALLA. Vol XIX.  
Barcelona, Junio, 1930.

ANONIMO: Miscel·lania artistica. LA PUBLICITAT. 30 Marzo, 1930.

ANONIMO: Robinsón habla de arte, teatro Salvador Dali. LA GACETA  
LITERARIA, Nº 112. Madrid, 15 Agosto, 1931.

ANONIMO: Valor social del superrealismo. El arte: líder político.  
LA GACETA LITERARIA. Madrid, Nº 115, 1 Octubre, 1931.

ANONIMO: Artistas Aragoneses. La exposición de Gonzalez Bernal en  
Bilbao. LA VOZ DE ARAGON, 2, 14 Noviembre, 1931.

ANONIMO: Pintura avanzada. Un cuadro del pintor zaragozano Gonza-  
lez Bernal, adquirido por el Museo de Arte Moderno.  
LA VOZ DE ARAGON, Zaragoza, 28 Octubre, 1931.

ANONIMO: Corrales y Gonzalez Bernal en el Mercantil. HERALDO DE  
ARAGON. Zaragoza, 5 Mayo, 1931.

ANONIMO: Exposición Corrales y Gonzalez Bernal. EL NOTICIERO. Za-  
ragoza, 5 Mayo, 1931.

ANONIMO: La exposición de los Ibericos en la Galeria Flechtheim  
de Berlin. GACETA DE ARTE. Nº 11, Diciembre, 1932.

ANONIMO: Juan Ismael. GACETA DE ARTE. Nº 4, Tenerife, 1 Mayo, 1932.

ANONIMO: Miscel.lania de 'Les Arts'. LA PUBLICITAT, 25 Maig, 1932.

ANONIMO: Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez. GACETA DE ARTE. Nº 15. Tenerife, Mayo, 1933.

ANONIMO: Notas: Rodríguez Luna. GACETA DE ARTE. Nº 26. Tenerife, Mayo, 1934.

ANONIMO: I Exposición de arte revolucionario. OCTUBRE. Nº 6, Abril, 1934.

ANONIMO: Plástica 1933. FRENTE LITERARIO. Nº 1, Madrid, 5, Enero, 1934.

ANONIMO: Antoni G. Lamolla. ART. Nº 0(10). Lerida, 1934.

ANONIMO: Evolució dels conceptes "Pintura" i "Escultura": Louis Fernandez. D'ACI D'ALLA. Barcelona, 1934.

ANONIMO: Escenografía. GACETA DE ARTE. Nº 34, Tenerife, Marzo, 1935

ANONIMO: Situación y horizontes de la plástica Española. Carta de nueva cultura al escultor Alberto. NUEVA CULTURA. Valencia, Nº 2, 1935.

ANONIMO: Los artistas y Nueva Cultura. NUEVA CULTURA. Valencia, Junio, 1935.

ANONIMO: Actividades del grupo surrealista en Tenerife. GACETA DE ARTE. Nº 35. Tenerife, Septiembre, 1935.

ANONIMO: El caso del film surrealista. La Edad de Oro en Tenerife. GACETA DE ARTE. Nº 36. Tenerife, 1935.

ANONIMO: Clausura de l'exposició Lamolla. LA TRIBUNA. Lerida, 1 Febrero, 1936

ANONIMO: Concert a l'exposició Lamolla. LA TRIBUNA. Lerida, 31 Enero, 1936.

ANONIMO: El Be...rnat Metge. EL BE NEGRE. Barcelona, 18 Marzo, 1936.

ANONIMO: Visita y manifiesto de "Gaceta de arte" a Madrid y Barcelona. GACETA DE ARTE. Nº 37, Tenerife, Marzo, 1936.

ANONIMO: El problema de la creación artística. NUEVA CULTURA. Valencia, 1936.

ANONIMO: Exposición trimestral de artes plasticas. UMBRAL. Nº 39, Barcelona, 13 Agosto, 1938.

ANONIMO: Exposición de Rodriguez Orgaz. ESPAÑA PEREGRINA. Nº 1, México, D.F., Febrero, 1940.

ANONIMO: Exposiciones. Antonio Rodriguez Luna. ESPAÑA PEREGRINA. Nº 5, México, D.F., Junio, 1940.

ANONIMO: En las Galerías "La Xarmada" Arturo Carbonell, oleos y dibujos. MARICEL. Nº 12/18, 1946.

ANONIMO: Entrevista con Juan Antonio Morales, premiado en los concursos nacionales de pintura de 1949. ARBOR. Vol. XV. Febrero, 1950.

ANONIMO: Cartapacho de dibujos Lorquianos. A.B.C. Madrid, 6 Noviembre, 1966.

ANTONIO Rodriguez Luna. Texto de Juan Rejano. Galería Juana Mordó Madrid, Noviembre, 1976.

A.R.: Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Batlle Planas. SUR. Buenos Aires, 1937.

ARAGON, L.: Traité du Style. Paris, 1928.

ARAGON, L.: La peinture au Défi. Paris, 1930. Recogida en "Les Collages". Paris, 1965.

ARANDA, J.F.: Cronología do surrealismo Español. O COMERCIO DO PORTO. 28 Septiembre y 12 y 26 Octubre, 1971.

ARANDA, F.: Luis Buñuel. Biografía Crítica. 2ªed. Madrid, Lumen, 1975.

ARANDA, F.: El surrealismo Español. Barcelona, Lumen, 1981.

- ARCONADA, M.: Hacia un superrealismo musical. ALFAR, La Coruña, Nº 47, Febrero, 1925.
- ARCONADA, M.: Paisaje y mecanica. ALFAR, Nº 55. La Coruña, Diciembre, 1925.
- ARCONADA, C.M.: Mujeres, arboles y poetas.(En la residencia de estudiantes). LA GACETA LITERARIA. Nº 40. Madrid, 15 Agosto, 1928.
- ARCINIAGA, Rosa: Maruja Mallo. COSMOPOLIS. Madrid, Abril, 1931.
- ARCO, Del: Dalí al desnudo. Barcelona, Jose Janes, 1952.
- AREAN, C.: Juan Ismael. EL DIA. S/C de Tenerife, 2 Mayo, 1967.
- ARISTO: Que es el superrealismo. LA GACETA LITERARIA. Nº 9, Madrid, 1 Mayo, 1929.
- ARMIÑO, Mauro: Antología de la poesia surrealista. Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- ARRABAL, F., BLANCHOT y otros: La revolución surrealista a traves de André Breton. Caracas, Monte Avila Editores, 1970
- ARROYO, J.: La pintura de Angelita Santos. HOJA DE ARTE. MESETA. Nº 6, Valladolid, 1929.
- ARTAUD, Antonin: Textos. Buenos Aires, Aquarius, 1971.
- ARTUR Carbonell. Prólogo de J.V.Foix y M.A. Cassanyes. Galeries Arefias. Barcelona, Del 29 de Noviembre al 31 de Diciembre, 1930.
- ARTUR Carbonell. Recuerdo de la entrega de la medalla al merito del instituto del teatro. Diputación Provincial de Barcelona. Instituto del Teatro. Barcelona-Sirges, Diciembre, 1971.
- ARTISTAS ibéricos. Exposición de obras en Charlottengorg. Copenhague, Septiembre, 1932.
- A.S.P.: Ediciones Nueva Cultura: dieciseis dibujos de guerra. HORA DE ESPAÑA. Vol. VI, Valencia, Junio, 1937.
- AUDOUIN, Ph.: Les Surrealistes. Paris, Seuil, 1973.

AVANT, Nicole: Etude de la Gaceta de arte. (Diplome d'etudes supérieures. Faculté des Lettres de Paris). Mayo, 1964.

AVANTGUARDA Catalana. 1916-1936. Dau al set. Barcelona, Mayo, 1977

AZCOAGA, Enrique: Benjamín Palencia en París. LUZ, Madrid, 8 Diciembre, 1933.

AZCOAGA, Enrique: Proceso pictórico de Maruja Mallo. Catalogo de la exposicion en amigos de las Artes Nuevas. Madrid, 1936.

AZCOAGA, Enrique: Artistas Tinerfeños. LA TARDE. S/C de Tenerife, 14 Febrero, 1944.

AZCOAGA, Enrique: El arte en Madrid entre 1900 y 1936. ARTES PLASTICAS. Nº 6. Barcelona, Marzo, 1976.

AZORIN: Superrealismo. REVISTA DE OCCIDENTE. Nº LXXVII, Madrid, Noviembre, 1929.

AZORIN: Superrealismo: las tres caretas. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 2 Marzo, 1930.

AZPEITIA, A.: Exposición antologica de Javier Ciria. HERALDO DE ARAGON, 4 Febrero, 1972.

AZPEITIA, A.: Retrospectiva de Nicolás de Lecuona. HERALDO DE ARAGON. Zaragoza, 25 Enero, 1981.

BABIN, Teresa: Maruja Mallo. REVISTA HISPANICA MODERNA. Universidad de Columbia, Nueva York, Enero-Abril, 1942.

BACIU, Stefan: Points of departure towards a history of latin-American surrealisme. Cahiers dada Surrealisme. Nº 2. París, 1968, pp. 133-153.

BALAKIAN, A.: Literary originis of surrealism. A new mysticism in french poetry. New York, 1942.

BALAKIAN, A.: Surrealism the road to the absolute. London, George Allen, Unwin Ltd, 1972.

BALAKIAN, A.: André Breton Mago del surrealismo. Caracas, Monte Avila Ed., 1971.



- BAL, Jesus: Peregrinación al margen. ALFAR, Nº 57, La Coruña, Abril, 1926
- BALDRIC, Jordi: "L'Avara Povera" de l'art Catalá actual. L'AMIC DE LES ARTS. Any III Sitges, 24/30 d'Abril de 1928.
- BALLESTER, J.M.: El exilio de los artistas plásticos. En: El exilio Español de 1939. Tomo V. Madrid, Taurus, 1976.
- BARR, Alfred H.: Fantastic art dadà surrealism. New York, Museum of Modern Art, 1947.
- BENET, R.: L'exposició Josep de Togores. LA VEU DE CATALUNYA. Barcelona, 1926
- BENET, R.: A l'entorn de la inaugural de Can Dalmau. GASETA DE LES ARTS, Nº 3, Noviembre, 1928
- BENET, R.: Exposició d'art modern nacional i estranger. GASETA DE LES ARTS, Nº 13, Barcelona, Desembre, 1929.
- BEDOUIN, Jean-Louis: Vingt ans de Surréalisme 1939-1959. París, Denoël, 1961.
- BEDOUIN, Jean-Louis: La poésie Surréaliste. París, Seghers, 1964
- BEGUIN, Albert: El alma romantica y el sueño. México, Fondo de Cultura Economica, 1954.
- BENJAMIN Palencia. Dibujos 1920-1967. Galeria Theo. Madrid, Noviembre-Diciembre, 1967.
- BERENICE, Rose: El arte del surrealismo. New York, Museum of Modern Art. (s.a.)
- BERGAMIN, José: Nominalismo suprealista. ALFAR. La Coruña, Nº50 Mayo, 1925.
- BERGAMIN, José: Cruz y Raya de la pintura. EL SOL, Madrid, 14 Mayo, 1932
- BERGAMIN, José: Pensamiento hermetico en las artes. CRUZ Y RAYA, Madrid, Nº 1 Abril, 1933.

- BERGAMIN, José: Ni más ni menos que pintura. (De la conferencia dada en Madrid, en la exposición de Benjamín Palencia, el 13 de Mayo de 1932). ARTE, Nº 2, Madrid, Junio, 1933.
- BERGAMIN, José: Pintura desenmascarada. INDICE, Madrid, Nº 160, Abril, 1962.
- BERGAMIN, J.: Louis Fernandez et le Saint office du Peintre. Catálogo de la Galeria Iolas, Paris, 1968.
- BERNIER, Michel: Juan/Ismael. (s.l.) Artistas Canarios, 1978.
- BLANCH, Maria Teresa: Angel Planells: Realidades Alógicas. GUADALIMAR, Nº 32. Madrid, 1978.
- BLAS, J.I. de: Pintores españoles contemporaneos. Madrid, 1972
- BODINI, Vittorio: I poeti surrealisti Spagnoli. Saggio introduttivo e antologia. Turin, 1963. El prologo fue traducido por Carlos Manzano. Los poetas surrealistas españoles. Barcelona, Tusquest, 1971.
- BONET, J.M.: Masson y su experiencia Española. EL PAIS, Madrid, 1 Noviembre, 1976.
- BONET, Juan Manuel: Maruja Mallo. EL PAIS. Madrid, 30 Enero, 1977.
- BOSCH, Rafael: El choque de imágenes como principio creador de García Lorca. REVISTA HISPANICA MODERNA. Madrid, Año XXX, Enero, 1964, Nº 1
- BOSQUET, Alain: Dalí Desnudado. Traducido por José Destefano. Buenos Aires, Paidós, 1967.
- BOTA, J.: Angel Planells. Introducción al catalogo de la Exposición celebrada en el Museo del Ampurdán. Figueras, Agosto-octubre, 1980.
- BOUKHARINE, N.: Carta de Moscú. La pintura Soviética. GACETA DE ARTE, Nº 23. Tenerife, Enero-Febrero, 1934.
- BOUSOÑO, Carlos: La poesia de Vicente Aleixandre. Madrid, 1956.

- BOUSÓN, C.: Superrealismo poetico y simbolización. Madrid, Gre-  
dos, 1978.
- BOZAL, Valeriano: El realismo social en España. SUMA Y SIGUE DEL  
ARTE CONTEMPORANEO, Nº 3, 1963
- BOZAL, Valeriano: La renovación artistica de 1925 en España. CUA-  
DERNOS HISPANOAMERICANOS, Nº 194. Madrid, Febrero,  
1966.
- BOZAL, Valeriano: El realismo plástico en España 1900-1936. Madrid,  
Peninsula, 1967.
- BOZAL, Valeriano: Historia del arte en España. ISTMO, Madrid, 1972.
- BOZAL, Valeriano: La construcción de la Vanguardia 1850-1939. Ma-  
drid, 1974.
- BOZAL, Valeriano, T.LLORENS y otros: España artística y realidad  
social: 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- BRETON, A.: Prefacio al catálogo de la exposición Picabia. Barce-  
lona, Dalman, 1922.
- BRETON, A.: Manifestes du surréalisme. París, 1962. Traducido por  
A.Bosch Manifiestos del surrealismo. Madrid, Guada-  
rrama, 1969.
- BRETON, A.: Qu'est-ce le surréalisme? René Henriquez. Bruselas,  
1934.
- BRETON, A.: L'air de l'eau. CAHIERS D'ART. Paris, 1935
- BRETON, A.: Préface aux expositions surréalistes de Copenhague et  
de Tenerife. CAHIERS D'ART, Nº 5-6. 1935
- BRETON, A.: Entretiens (1913-1952). Gallimard, 1952. Traducido por  
Jordi Marfá. El Surrealismo punto de vista y manifes-  
taciones. Barcelona, Barral, 1970.
- BRETON, A.: Discurso al congreso de los escritores para la defensa  
de la cultura. GACETA DE ARTE, Nº 35, Tenerife, Sep-  
tiembre, 1935.
- BRETON, A.: Posición política del arte de hoy. Fragmento de su con-  
ferencia en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. GA-  
CETA DE ARTE, Nº 35. Tenerife, Septiembre, 1935.

- BRETON, A.: Saludo a Tenerife. LA TARDE. Tenerife 9, Mayo, 1935.
- BRETON, A.: El castillo estrellado. SUR, Nº 19 Buenos Aires, Abril, 1936.
- BRETON, A. y ELUARD, P.: Salvador Dalí. Recesión de "La femme visible". CAHIERS D'ART, Nº 2, Paris, 1931.
- BRETON, A. y ELUARD: Dictionnaire abrégé du surrealisme. Galerie Beaux Arts, Paris, 1938.
- BRETON, A. y ARAGON, L.: Surrealismo frente a realismo socialista. Barcelona, Tusquets, 1973.
- BRETON, A.: Le surrealisme et la peinture. París, Gallimard, 1965.
- BRETON, A.: Perspective Cavalière. París, Gallimard, 1970. Traducción por C. Berges. Magia Cotidiana. Madrid, 1975.
- BRETON, A.: Anthologie de l'humor noir. Paris, 1939. Traducción de Joaquín Jordá. Antología del humor negro. Barcelona, Anagrama, 1972.
- BRETON, A.: La clé des champs. Traducido por Ramón Cuesta y R. García Fernández. La llave de los Campos. Madrid, Ayuso, 1976.
- BRETON, A.: Documentos políticos del surrealismo. Traducción J.M. Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1973.
- BRETON, A.: Point du jour. París, N.R.F., 1934. Apuntar del día. Caracas, Monte Avila Editores, 1974.
- BRETON, A.: Les pas perdus. París, 1969. Traducido por Miguel Veyrat. Los pasos perdidos. Madrid, Alianza, 1972.
- BRETON, A.: Situation du surrealisme entre les deux guerres. París, Fontaine, 1945.
- BRETON, A. & Benjamín Peret: Almanach surréaliste du Demi-Siècle. Paris, Editions du Sagittaire, 1950.
- BRIHUEGA, J.: Origenes de la vanguardia artistica española(1920-1936). Galería Multitud. Madrid, Noviembre-Diciembre, 1974.

- BRIHUEGA, J.: La exposición de la sociedad de artistas ibéricos.  
Exposición conmemorativa de la Primera Exposición  
de Artistas Ibéricos. CLUB URBIS, Madrid, Junio, 1975.
- BRIHUEGA, J.: Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrina-  
les. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931.  
Madrid, Catedra, 1979.
- BRIHUEGA, J.: Las vanguardias artísticas en España 1909-1936. Ma-  
drid, ISTMO, 1981.
- BRUNET, Manuel: Salvador Dalí, visto por su hermana. DESTINO. Bar-  
celona, 31 Diciembre, 1949
- BRUNET, Manuel: Exposición pinturas de Juan Massanet. SALA CARALT  
Barcelona, del 16 al 30 de Mayo, 1953.
- BUCKLEY, Ramón: ¿Surrealismo en España?. INSULA. Nº 337, Diciembre,  
1974.
- BUCKLEY, R. y J. CRISPIN: Los vanguardistas Españoles(1925-1935).  
Madrid, Alianza, 1973.
- BUJ, Marcial: Oleos del pintor Ciria en la sala de la asociación  
de la prensa. HARALDO DE ARAGON. Zaragoza, 8 Mayo,  
1953.
- BUTLLETI agrupament escolar. Any II, Nº 7-9, Juliol-Setembre, 1930-
- C.: Sensualidad y futurismo. Tomas Seral y las vanguardias litera-  
rias. LA VOZ DE ARAGON, Zaragoza, 19 Mayo, 1929.
- CABA, Pedro y Carlos: La deshumanización del arte. ECO, Nº IX, Oc-  
tubre, 1934.
- CABAS, Juan: Pinturas, dibujos y grabados(Moreno Villa). REVISTA  
DE OCCIDENTE. Madrid, Nº LIV, Diciembre, 1927.
- CABOT, Just: Saló de tardor. GASETA DE LES ARTS. Nº 3. Barcelona,  
Novembre, 1928.
- CAJIDA, Isabel: Lorca en color. ARTES. Madrid, Nº 110-111, Octu-  
bre-Noviembre, 1970.
- CALLICO, Ferran: L'art y la revolució Social. Barcelona, 1936.

CALSINA. Toison, Madrid, del 21 de Febrero al 6 de Marzo de 1958.

CALSINA. Textos de Folch i Torres, A. del Castillo, J.M. Cadena y del Arco. Sala Nonell, Madrid, Diciembre, 1975.

CALSINA. Sala Nonell. Barcelona, Diciembre, 1975.

CALVO SERRALLER, F.: De la paranoia-crítica a la FasciNación por Gala. EL PAIS. Madrid, 15 Diciembre, 1979.

CAMON AZNAR, José: Benjamin Palencia. Galería Arteta, Bilbao, 1971.

CAMPOY, Antonio Manuel: Diccionario critico del arte Español contemporaneo. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973

CAMPOY, Antonio Manuel: 100 maestros de la pintura Española contemporanea. Madrid, Iberico Europea de Ediciones, 1976.

CANO BALLESTA, J.: La poesía Española entre pureza y revolución 1930-1936. Madrid, Gredos, 1972.

CANO, J.L.: Noticia retrospectiva del surrealismo Español. ARBOR, Nº 54, Junio, 1950.

CANO, José Luis: García Lorca. Biografía ilustrada. Barcelona, Destino, 1962.

CANO, J.L.: Un estudio sobre "El publico" drama de Federico García Lorca. INSULA, Nº 282, Madrid, Mayo, 1970.

CAPDEVILA, Carles: La col-leccio Plandiura. GASETA DE LES ARTS. Nº 2, Barcelona, Octubre, 1928.

CARBONELL, J.: Butlleti. L'AMIC DE LES ARTS, Sitges, 30 Noviembre, 1927.

CARLOS Ribera. Exposición Antológica. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Mayo, 1976.

CARMONA, D.: Anecdotario de Darío Carmona. Litoral. Edición Facsímil, Turner, Madrid, 1975.

CARNES, Luis: En torno al magnifico coro de Angeles Santos. REVISTA CRONICA. Año II, Nº 54. Noviembre, 1930.

- CARREÑO, Francisco: El arte de tendencia y la caricatura. NUEVA CULTURA, Nº 11 y 12, Valencia, Marzo-Abril y Mayo de 1936.
- CARRERES, Agusti: Joan Miró. HELIX, Nº 1, Vilafranca del Penedés, Febrero, 1929.
- CARRINGTON, L.: En Bas. Paris, E. Fontaine, 1945.
- CARROUGES, Michel: André Breton et les Donnees fondamentales du surrealisme. Paris, Gallimard, 1967.
- CASANOVA, C.: Conversa. HELIX, Nº 5, Junio, 1929.
- CASANOVA, C.: Notes. HELIX, Nº 10, Vilafranca del Penedés, Marzo, 1930.
- CASANOVA, C.: Notes vora el llenguatge. BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR. Any, II, Nº 7-9, Julio-Septembre de 1930.
- CASSANYES, M.A.: A propos de l'exposition Francis Picabia et de la conference d'André Breton. LUTTERATURE, Nº 9. Paris, 1 February-1 March, 1923.
- CASSANYES, M.A.: Un dibuix d'A. Sisquella. L'AMIC DE LES ARTS. Any I, Nº 7, Sitges, Octubre, 1926.
- CASSANYES, M.A.: Togores. L'AMIC DE LES ARTS, Nº 10, Sitges, Enero, 1927.
- CASSANYES, M.A.: L'Espai en les pintures de Salvador Dalí. L'AMIC DE LES ARTS, Any II, Nº 13. Sitges, 30 D'Abril de 1927
- CASSANYES, M.A.: Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern. L'AMIC DE LES ARTS. Any II, Nº 19. Sitges, 31 D'Octubre, 1927.
- CASSANYES, M.A.: Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern. L'AMIC DE LES ARTS. Any II, Nº 17 Sitges, 31 d'Agost de 1927.
- CASSANYES, M.A.: Joan Miró. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Nº 26. Sitges 30 de Juny de '28.
- CASSANYES, M.A.: Artur Carbonell. L'AMIC DE LES ARTS. Any IV, Nº 30 Sitges, 31 de Desembre, 1928.

- CASSANYES, M.A.: Dalí. D'ACI I D'ALLA. Barcelona, Diciembre, 1934.
- CASSANYES, M.A.: Tres escultores nuevos: Ramón Marinel·lo, Jaime Sans y Eudald Serra. A.C., Nº 20 cuarto trimestre, 1935.
- CASSOU, Jean: Maruja Mallo. REVUE HEBDOMADAIRE, Nº 28. Paris, Mayo, 1932. Reproducido en GACETA DE ARTE, Nº 6, Tenerife, Julio, 1932.
- CASSOU, J.: Bores. BEAUX ARTS. Paris, 30 Diciembre, 1934.
- CASSOU, J.: Maruja Mallo. Arquitecturas. Clan, Madrid, 1949.
- CASTAN PALOMAR, Fernando: A su regreso de París, el pintor Zaragozano Gonzalez Bernal va a exponer sus obras en el rincón de Goya. LA VOZ DE ARAGON. Zaragoza, 16, Septiembre, 1930.
- CASTAN PALOMAR, Fernando: Aragoneses contemporaneos. Diccionario biográfico. Zaragoza, 1934.
- CASTELLANOS, Luis: La pintura soviética de hoy. GACETA DE ARTE, Nº 28 y 29. Tenerife, Julio-Agosto, 1934.
- CASTELLANOS, Luis. Arte moderno Español, Nº 1. Ed. Alejo Climent. Madrid-Barcelona, 1946.
- CASTELLET, J.M. y J. MOLAS: Poesía Catalana del segle XX. Barcelona, 1963.
- CASTILLO, Alberto del: El revolucionario Dada. DIARIO DE BARCELONA. 5 Mayo, 1973.
- CASTRO, F.: Oscar Domínguez y el Surrealismo. Madrid, Catedra, 1978.
- CASTRO ARINES, José: Dibujos de Togores. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
- CASTRO ARINES, José: Los cinco de André Breton y los cincuenta años del Surrealismo Español. INFORMACIONES, 17 Octubre, 1974.
- CATALOGO de la exposición Oscar Domínguez. Las Palmas de Gran Canaria, del 30 de Abril al 10 de Mayo, 1969. Cabildo Insular.



- CELA, Camilo José: El solitario y los sueños de Quesada. Palma de Mallorca, 1963.
- 121 artistas Catalanes de 1937. Obras incautadas a la Generalitat. Salas del Palacio de Exposiciones y Congresos. Madrid, (s.a.:1980)
- CIRIA veinte años de pintura. Texto de Angel Marsá. Galería El Jardín. Barcelona, Diciembre, 1950.
- CIRIA expone 70 pinturas. Texto de Ramón Eugenio de Goicoechea. Salas Municipales de Arte. San Sebastián, del 2 al 14 de Octubre, 1950.
- CIRIA expone 30 pinturas. Texto de Angel Marsá. Galería Arte. Bilbao, Noviembre, 1952.
- CIRIA 1931-1971. Texto de Javier Ciria. Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, del 1 al 12 de Febrero de 1972.
- CIRIA. Museo Provincial de Zaragoza, sala de exposiciones temporales. Zaragoza, 16 Diciembre 1981- 15 Enero, 1982.
- CIRICI PELLICER, A.: Miró en su obra. Barcelona, Labor, 1970.
- CIRICI PELLICER, A.: El Surrealismo. Barcelona, Omega, 1949.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró y la imaginación. Barcelona, 1949
- CIRICI PELLICER, A.: L'Art Català Contemporani. Ediciones 62, Barcelona, 1970.
- CIRICI PELLICER, A.: El surrealismo Catalán. ARTES PLASTICAS, Nº 3
- CIRLOT, J. E.: Joan Miró. Barcelona, 1949.
- CIRLOT, J.E.: Introducción al surrealismo. Madrid, Revista de Occidente, 1953.
- CIRLOT, J. E.: La pintura Surrealista. Barcelona, 1955.
- CIRLOT, J. E.: Pintura catalana contemporanea. Barcelona, 1961.

- CIRLOT, Juan Eduardo: La pintura Catalana Moderna(1850-1936) en Historia de la Pintura Catalana. Madrid, Tecnos(s.a.)
- CIRLOT, J.E.: Ciria, el Barroco. En, Javier Ciria. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 3-18 de Noviembre, 1967.
- CIRLOT, J.E.: Arte del siglo XX. Madrid, Labor, 1972.
- CIRRE, José Fco.: La poesia de José Moreno Villa. Madrid, INSULA 1962.
- CLAVERIA, C.M.: Les dosis de violència. BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR. Any II, Nº 7-9, Julio-Septiembre de 1930.
- CLAVERIA, C.M.: Cinema. HELIX, Nº 5, Vilafranca del Penedes, Julio 1929.
- C.M.C.: Benjamín Palencia. HELIX, Nº 8, Vilafranca del Penedes, Gener de 1930.
- COBALTO. Número dedicado al Surrealismo. Barcelona, 1948.
- COLEMAN, Catherine: El compromiso Surrealista de Adriano del Valle. BELLAS ARTES 77. Madrid, Año VIII, Nº 55
- COMIN GARGALLO, J.: Rémora y evasión. Ilustraciones de Comps. CUADERNOS DE POESIA, 5. Zaragoza, 1936.
- COMPS, F.: Muerte Española. Introducción de Tomas Seral y Casas. Colección Artistas NuevosClán, Madrid, 1949.
- CONTE, Rafael: La ceremonia imposible. INFORMACIONES, 17, Octubre 1974. Suplemento de las artes y las letras dedicado al Surrealismo.
- CORBALAN, Pablo: Vanguardia y Surrealismo en Cataluña y Canarias. De l'amic de les arts' a La 'Gaceta de Arte. INFORMACIONES, 17 Octubre, 1974.
- CORBALAN, Pablo: Poesía Surrealista en España. Madrid, Ed. del Centro, 1974.
- CORPUS BARGA: Política y literatura. REVISTA DE OCCIDENTE, Nº CXLIV-CXLV, Madrid, Junio-Julio, 1935.

CORREDOR MATHEOS: Vida y obra de B. Palencia. Madrid, Espasa Calpe, 1979.

CORTES I VIDAL, Joan: Alfred Sisquella. ART, Nº 3. Barcelona, Diciembre, 1933.

COWLES, Fleur: El caso Salvador Dalí. Traducido por José Antonio Mercham. Barcelona, Noguer, 1959.

CREVEL, René: Dalí ou l'anti-obscurantisme. París, 1932. Traducido por Ramón Molina. Barcelona, Palma de Mallorca, 1978.

CRISPOLTI, Enrico: Il Surrealismo. Milano, Fratelli Fabri, 1969.

CRISTOFOL, L. y otros: Carta abierta. EL CORREO, Lerida, 26 Mayo, 1934.

CRUSET, José: Sueños en Quesada. DESTINO, Barcelona, 2 Julio, 1960

CRUSET, José: La otra realidad. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA. Barcelona, 11 Septiembre, 1977.

CHAO, Ramón: En busca de una exposición(Luis Fernandez) TRIUNFO, Madrid, 1 Diciembre, 1973.

CHAVARRI, R.: José Caballero. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974.

CHAVARRI, R.: Mito y realidad de la escuela de Vallecas. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

DADA 1916-1966. Barcelona, 1973.

DADA and Surrealism reviewed. Hayward Gallery. London, January-March, 1978.

DALI, Ana María: Salvador Dalí visto por su hermana. Traducido del catalán por M<sup>a</sup> Luz Morales. Barcelona, Ed. Juventud, 1949.

DALI, Salvador: Sant Sebastià. L'AMIC DE LES ARTS. Any II, Nº 16, Sitges, 31 Juliol de 1927.

DALI, Salvador: Reflexions. L'AMIC DE LES ARTS, Nº 17, Sitges, 31 de Agosto de 1927.

- DALI, Salvador: Federico García Lorca: Exposició de dibuixos colorits. (Galeries Dalmau) LA NOVA REVISTA. Barcelona, Septiembre, 1927.
- DALI, Salvador: La fotografia pura creacio' de l'esperit. L'AMIC DE LES ARTS. Any II, Nº 18, Sitges, 30 de Setembre, 1927
- DALI, Salvador: Els meus quadros del saló de Tardor. Addició al Núm. 19 de L'AMIC DE LES ARTS. Sitges, 1927
- DALI, Salvador: Temes actuals. Dretes i Esquerres. L'AMIC DE LES ARTS, Any II, Nº 19. Sitges, 31 d'Octubre, 1927.
- DALI, Salvador: Nous Limits de la Pintura. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Nº 22-23-24-25. Sitges, 1928.
- DALI, Salvador, MONTANYA, LL. y GASCH, S.: Guia Sinóptica. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Nº 23. Sitges, 31 de Març, 1928.
- DALI, Salvador, MONTANYA, LL. GASCH, S.: Manifest antiartistic catala. Imp. Fills de Sabater. Barcelona, Marzo, 1928.
- DALI, S.: Art catalá relacionat amb el més recent de la Jove intelligència. LA REVISTA, XIV, Barcelona, 1928.
- DALI, Salvador: ...¿Qué he renegat Potser?...L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Núm 30. Sitges 31 de Desembre de 1928.
- DALI, Salvador: Per al "Meeting" de Sitges. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Nº 25. Sitges, 31 de Maig de 1928.
- DALI, Salvador: Joan Miró. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, Nº 26, Sitges 30 de Juny de 1928.
- DALI, Salvador: Film-arte film-anti artistico. LA GACETA LITERARIA. Nº 29. Madrid, 1 Marzo, 1928
- DALI, Salvador: Realidad y sobrerrealidad. LA GACETA LITERARIA, Nº 44 Madrid, 15 Octubre 1928
- DALI, Salvador.: En el moment... L'AMIC DE LES ARTS. Any IV, Nº 31. Sitges 31 de Març de 1929.

- DALI, Salvador: ...L'Alliberament dels Dits... L'AMIC DE LES ARTS Nº 31, Any IV, Sitges, 31 de Març de 1929.
- DALI, Salvador: Posició moral del surrealisme. HELIX, Nº 10, 1930.
- DALI, Salvador: L'amour et la Mémoire. Paris, Ed. Surrealistes, 1931
- DALI, Salvador: De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style. MINOTAURE. Paris, Nº 3-4, 12 Diciembre, 1933.
- DALI, Salvador: Conquest of the irrational. New York, Julien Levy, 1935.
- DALI, Salvador: Le mythe tragique de l'angelus de Millet. Interpretation "Paranoïaque-Critique". (s.l.)Jean-Jacques Pauvest, 1963.
- DALI, Salvador: 50 secretos magicos para pintar. Barcelona, Luis de Caralt, 1951.
- DALI, Salvador: Proces en Diffamation Plaide devant la conference du stage. (s.l.)Pierre Belfond, 1971.
- DALI, Salvador: Confesiones inconfesables. Recogidas por André Parinaud. Barcelona, 1975
- DALI, Salvador: Si. Ariel Barcelona, 1977.
- DALI, Salvador: El mito tragico del "Angelus" de Millet. Barcelona, Tusquest, 1978.
- DALI, Salvador: Babaouo. Barcelona, 1978.
- DALI, Salvador: Vida secreta de Salvador Dali. Figueras(Gerona)Dassa, 1981.
- DANDIN, L.: La pintura de Juan Ismael. EL DIA. S/C. de Tenerife, 19 Mayo, 1945.
- DAVIS, Barbara S.: El teatro Surrealista Español. REVISTA HISPANICA MODERNA, Nueva York, Año XXXIII. Julio-Octubre, 1967, Nº 3-4

- DESCHARNES, Robert: Dalí de Gala. Paris, Lausanne, 1962.
- DESCHARNES, Robert: The world of Salvador Dali. London, Macmillan, 1968
- DIAZ FERNANDEZ, J.: Poder profetico del arte. NUEVA ESPAÑA. Madrid, 11 Diciembre, 1930.
- DIAZ FERNANDEZ, J.: El nuevo Romanticismo. Madrid, 1930
- DIAZ FERNANDEZ, J.: Formas plasticas y formas sociales. NUEVA ESPAÑA Madrid, 9 Enero, 1931.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: Notes. HELIX, Nº 4, Vilafranca del Penedés, Maig, 1929.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: Dues Notes. HELIX, Nº 5, Vilafranca del Penedés, Junio, 1929.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: Camins del cinema. Balanç. BUTLLETI DE L'AGUPAMENT ESCOLAR. Any II, Nº 7-9, Julio-Septiembre de 1930
- DIAZ PLAJA, Guillermo: L'Avantguardisme a Catalunya i oltres notes de critica. LA REVISTA, Barcelona, 1932.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: Memoria de una generación destruida, 1930-1936. Barcelona, 1966.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: Vanguardismo y protesta. Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- DIEGO, Gerardo: Dibujo y diagnóstico. REVISTA DE OCCIDENTE, Nº XLIII Madrid, Enero, 1927.
- DIEGO, Gerardo: Crónica del centenario de Gongora(1627-1927). LOLA, Nº 1
- DIEGO, Gerardo: Zabaleta, la poesía y Zabaleta. CLAVILEÑO, Nº 14, Madrid, Marzo-Abril, 1952.
- DIEZ CANEDO, E.: Llega el antepasado. (La resurrección de Saint-Pol-Roux). REVISTA DE OCCIDENTE, Nº XXIV, Madrid, Junio, 1925.

DOMINGO BARNILS, F.: Los Surrealistas Catalanes. ARTES PLASTICAS, nº 4.

DOMINGUEZ, Oscar: Maruja Mallo. GACETA DE ARTE, Tenerife, Marzo 1.933.

DOMINGUEZ, Oscar: "Carta de París. Conversación con Salvador Dalí". GACETA DE ARTE, nº 28. Tenerife, Julio 1934.

DORESTE, V.: La Exposición de Juan Ismael. CANARIAS DEPORTIVA. Las Palmas de Gran Canaria. 6-IV-1946.

DORESTE, V.: Palabras para Juan Ismael. EL DIA. S/C de Tenerife. 15-11-1976,

DORIVÁL, Bernard.: La Peinture Surrealiste en COBALTO Nº Especial dedicado al surrealismo. Vol. II, Cuaderno I, 1.948.

DORIVÁL, Bernard: Pintores del Siglo XX de la Escuela de París. Garriga. Madrid, 1958.

DUNNE, J.W.: Un experimento con el tiempo. M. Aguilar. (s.a.) (1.928)

DURAN GIL, Manuel: El Superrealismo en la Poesía Española Contemporánea. Méjico, 1950.

DURAN GILI, Manuel.: El surrealismo en el teatro de Lorca y de Alberti. HISPANOFILIA, nº 1, 1.957.

DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B.: El Surrealismo. Guadarrama, Madrid, 1.974.

DUPLESSIS, Yvonne.: El Surrealismo, Oikostau, Barcelona, 1.972.

E.A.: Plástica 1.933. FRENTE LITERARIO, nº 1. Madrid, 5 de Enero de 1.934.

EL CONSEJO SE LA ESTATUA DE PIEDRA. ORDEN DE CABALLEROS DE DON JUAN TENORIO, Teatro Civil 1.949-1.959. Madrid, 1960.

E.G.C.: El Escándalo de L'Age D'Or en Paris. palabras Con Salvador Dalí. LA GACETA LITERARIA, nº 96. Madrid, 15-XII-1.930.

"EL SURREALISME A CATALUNYA" Texto de Santos Torroella. Dau al Set. Barcelona, 1975.

ELUARD, Paul.: "Voir poèmes, Peintures, Dessins" Geneve, 1948.

ELUARD, P.: Sobre el Arte. La Pasión de Pintar. Buenos Aires, Proteo, 1967.

ELUARD, Paul.: Oeuvres Completes. La Pleiade. Gallimard, Paris, 1968.

ELUARD, Paul: Anthologie des Ecrits Sur L'Art. Editions Cercle D'Art Paris, 1972.



ENCINA, Juan de la.: El Salón de los Artistas Ibéricos  
LA VOZ, Madrid, 27-v-1925.

ENCINA, Juan de la.: Salón de Artistas Ibéricos. ALFAR  
nº 51. La Coruña, Julio 1.925.

ERNST, M.: Histoire Naturelle. Paris, Bucher, 1926.

ERNST, M.: La Femme 100 Têtes. Paris. Ed. Du Carrefour,  
1.929.

ERNST, Max.: Rêve D'une Petite Fille Qui Voulut entrer  
au Carmel. Paris. Editions du Carrefour, 1.930.

ERNST, M.: "Comment on Force l'Inspiration" LE SURREA-  
LISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION, Nº 6, 1.933.

ERNST, M.: Une semaine de Bonté ou les Sept éléments  
Capitiaux. Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934.  
Edición Castellana traducida por Josept Elías  
Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

ERNST, M.: Au-Delà de la Peinture. I. Histoire d'une  
Histoire Naturelle.  
CAHIERS D'ART, Nº 6-7. Paris, 1936.

ESPINA, Antonio.: El paisaje en la pintura moderna.  
LAFAR, nº 53. La Coruña, 1.925.

ESPINA, A.: Pinturas, Dibujos y Grabados. (Moreno Villa)  
REVISTA DE OCCIDENTE, Nº LIV. Diciembre, 1927.

ESPINA, Antonio: El Ingenio en función plástica. LA GA-  
CETA LITERARIA, Nº 25. Madrid, 1-I-1.928.

ESPINA, Antonio.: Los Carteles de Gece. LA GACETA LITERARIA, nº 26 Madrid, 15-I-1.928.

ESPINA, Antonio.: "Maruja Mallo" LA GACETA LITERARIA, nº 36. Madrid, 15 Junio 1.928.

ESPINA, A.: Gregorio Prieto. GACETA LITERARIA, 1-VII-1928.

ESPINA, A.: Benjamin Palencia. LA GACETA LITERARIA, nº 46. Madrid, 15-XI-1.928.

ESPINA, A.: Togores o la promiscuidad. LA GACETA LITERARIA, nº 49. Madrid, 1-I-1.929.

ESPINA, A.: Moreno Villa del acento. LA GACETA LITERARIA, nº 49. Madrid, 1-I-1.929.

ESTIENNE, Ch.: Plastique et magie: Louis Fernandez. ARTS, 1956.

EXPOSITION D'OEUVRES RECENTES DE LOUIS FERNANDEZ  
"CAHIERS D'ART" CAHIERS D'ART, nº 6-7. 1.936.

EXPOSICION ANTOLOGICA DE ISMAEL DE LA SERNA. PROPAC, Madrid, Noviembre, Diciembre, 1976.

EY, Henry.: La Psychiatrie Devant le Surréalisme. Paris, 1947.

FABREGAS, E.: Togores; L'Obra, L'Home, L'Epoca. Aedos. Barcelona, 1970.

FARALDO, R.: Benjamín Palencia. Galerías Layetanas, Barcelona 1.949.

FARRALDO, Ramón D.: Una importante exposición de Luis Castellanos". YA, Madrid, 18-VI-1.946.

FARRALDO, Ramon.: Espectáculo de la Pintura Española. Madrid, Cigüeña. 1953.

FARRALDO, R.: Benjamin Palencia. Colección Artistas Españoles contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.

FEAL DEIBE, C.: "Eros y Lirca", EDHASA, Barcelona, 1973.

FELO MONZON.: Galería Vegueta Las Palmas.

FERIA, R.: El buen visitador Eugenio D'Ors. El Pintor Juan Ismael y yo en el subsuelo del Ateneo. LA TARDE. S/C de Tenerife. 26-VI-1.953.

FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor: "Maria Mallo". VERSO Y PROSA. nº 11. Murcia, Junio, 1928.

FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor.: Los poetas de Málaga. LA GACETA LITERARIA, Nº 86. Madrid 15 Julio 1930.

FERNANDEZ, Luis: L'Apprentissage Élémentaire de la Peinture" ABSTRACTION-CREATION, Nº 2. París, 1933.

FERNANDEZ, L.: Intentions. CARNIERS D'ART. nº 1. Paris, 1936.

FERNANDEZ, J y KOBUZ, P.: Conversación con Louis Aragon. Traducida por Julia Escobar. POESIA nº 9. Madrid Otoño 1.980.

FERNANDEZ MAZAS, C.: De superrealismo como complemento.  
P.A.N. Madrid nº 2, febrero 1935.

FERNANDEZ MAZAS.: Federico Castellón en Amigos del Arte:  
P.A.N. Madrid, nº 2. 1.935.

FERNANDEZ MAZAS. Moreno Villa en el Centro de Exposición  
e Información de la Construcción. P.A.N., Madrid  
nº 2. 1935.

FERNANDEZ MAZAS.: De Superrealismo como complemento.  
P.A.N. nº 2 Madrid, 1935.

FERNANDEZ MAZAS.: Ponce de León en el Centro de Exposi-  
ción e Información de la Construcción. P.A.N.  
nº 3. Madrid, 1935.

FERNANDEZ MOLINA, Antonio: Exposiciones en Barcelona"  
BELLAS ARTES 74. Año V. nº 31. Madrid, Marzo 1974

FERRANT, Angel.: Niños de mi molino. Dibujos de Benja-  
mín Palencia. Madrid, Galería Clan. 1948.

FERRER, Ricardo: Angel Planells Fugacitat i Permanència  
RECULL nº 1372. BLANES, 9 D'Agost de 1980.

FOIX, J.V.: Algunes consideracions sobre la Literatura  
D'Avantguarda. REVISTA DE POESIA. Año I nº 1.  
Enero, 1925.

FOIX, J.V.: Presentació de Salvador Dalí. L'AMIC DE LES ARTS ANY II. nq 10. Sitges, 31 Gener 1927.

FOIX, J.V.: Algunes consideracions sobre la Literatura i L'Art. Actuals. L'AMIC DE LES ARTS. Any II nq 20 Sitges 30 de novembre de 1927.

FOIX, J.V.: Presentació de Joan Miró. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, nq 26 Sitges 30 de Juny de 1928.

FOIX, J.V.: Imágenes Hipnagógicas. L'AMIC DE LES ARTS nq 29 Sitges, 31 octubre 1928.

FOLCH, FORRE y otros: L'Art Català. Barcelona, 1961.

FONTBONA, F. y MANENT, R.: El paisatgisme a Catalunya. Destino, Barcelona, 1979.

FONTES, Luis de: Benjamín Palencia. MADRID, 7-I-1.943.

FOTINI, F.: El Movimiento Surrealista. Traducido por Carlos Gerhard UTEHA. Méjico, 1962.

FOUCHET, Max-Pol: Wifredo Lam. La Polígrafa, Barcelona, 1976.

FOURNERET, Patrick: Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca. TRECE DE NIEVE 1-2. Madrid, Diciembre 1976. 2a edición.

FRANCES, José: Año Artístico 1925-26. Editorial Lux.  
Barcelona 1928.

FRANCISCO BORES: 1898-1972. Exposición Antológica Texto  
J. Gallego. Salas de Exposiciones de la Dirección  
General del patrimonio Artístico y Cultural. Madrid (s.a.) 1976.

FRANQUELO, R.: Del tío Ho a Juan Ismael. DIARIO DE LAS  
PALMAS. 18-XII-1.974.

FREUD, S.: La interpretación de los sueños. Obras completas.  
Biblioteca Nueva. Madrid, 1972. vol. II.

FUSTER, Joan: El Surrealismo y lo demás. VERBO. Alicante  
Noviembre-Diciembre 1948.

GAFFE, R.: Peinture à Travers dada et surréalisme. Bruxe-  
lles, 1952.

GALLEGO, Julián: La Pintura de Oscar Domínguez. ANUARIO DE  
ESTUDIOS ATLANTICOS. Madrid - Las Palmas nº 5  
1959.

GALLEGO, Julián: Panteón Suprarrealista. GOYA nº 62.  
Madrid, 1964.

GALLEGO MORELL, A.: Gallo, Revista de Granada. Vanguardis-  
tas y Putrefactos y Gallo y Contragallo.  
LA ESTAFETA LITERARIA, Madrid, 30-IV-1.944.

GALLEGO MORELL, Antonio: García Lorca: Cartas, Postales,  
Poemas y Dibujos. Ed. Moneda y Crédito. Madrid  
1968.

GALLEGO MORELL, Antonio: Dos Dibujos Inéditos de García Lorca. YA . Madrid, 27 Mayo 1.979.

GABDARA, Consuelo de la: Maruja Mallo. CUADERNOS HISPANO AMERICANOS. nº 310. Madrid, Abril 1.976.

GANDARA, C. de la: Maruja Mallo. Artistas españoles contemporáneos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.

GANTENYS, A.: Joan Miró. HELIX. nº 1. Vilafranca del Penedés. Febrero 1929.

GARCIA-ABRINES, L.: Así sueña el Poeta en sus palabras. Colección. Orejudin, Zaragoza, 1960.

GARCIA Y BELLIDO, A.: La Exposición del Botánico. LA GACETA LITERARIA. Madrid, 1-IV-1929.

GARCIA CABRERA, Pedro: La Exposición de Juan Ismael. LA TARDE. S/C de Tenerife 24-XII-1.930.

GARCIA CABRERA, P.: La Concéntrica de un estilo en los últimos Congresos. GACETA DE ARTE nº 31. Tenerife. Noviembre, 1934.

GARCIA DE LA CONCHA. "Alfar" Historia de dos Revistas Literarias (1920-1927). CUADERNOS HISPANORAMERICANOS. Madrid nº 255. Marzo 1971.

GARCIA GUATAS, M.: Pintura y Arte Aragonés. (1885-1951). Librería General. Zaragoza, 1976.

GARCIA LORCA, Federico: Suicidio en Alejandria (Con dos dibujos de Lorca). L'AMIC DE LES ARTS. Any III n.º 28. Sitges, 31 de setembre de 1928.

GARCIA LORCA, F.: La imigen poética de Don Luis de Gongora. RESIDENCIA n.º 4. Madrid, 1932.

GARCIA LORCA, Federico: "Siete Poemas y dos dibujos inéditos" (con cuatro ilustraciones del pintor Gregorio Prieto). SEPARATA del n.º 10 de "CUADERNOS HISPANOAMERICANOS". Ediciones Cultura Hispanica Madrid, 1949.

GARCIA LORCA: Cartas a sus amigos. Prólogo de Sebastián Gasch. Barcelona. Cobalto, 1950.

GARCIA LORCA: A.B.C. n.º Homenaje. Madrid 6-XI-1866.

GARCIA LORCA: Cartas, Postales, Poemas y Dibujos. Edición, Introducción y Notas por Antonio Gallego Morrell. Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1968.

GARCIA LORCA, F.: Obras Completas. Aguilar. 19 edición Madrid, 1974.

GARCIA LORCA: TRECE DE NIEVE, 1-2. Diciembre de 1976. N.º dedicado a Lorca.

GARCIA LORCA, Francisco: Federico y su mundo. Alianza. Tres, Madrid, 2 edición, 1981.

GARCIA MAROTO, G.: "El Arte de Hoy" LA GACETA LITERARIA 5-I-1.927.



GARCIA MAROTO, G.: "La Nueva España, 1930". Ed. Biblos.  
Madrid, 1927.

GARCIA MORENTE: El chiste y su teoría. REVISTA DE OCCI-  
DENTE nº 3, Madrid 1923.

GARCIA NIETO, J: Un libro de Juan Ismael. CUADERNOS DE  
LITERATURA. Madrid. Marzo-Abril 1.947.

GARCIA PONCE, Juan: Leonora Carrington. Ediciones Era.  
Méjico, 1974.

GARCIA DE VEGUETA, L: Exposiciones Juan Ismael. FALANGE  
Las Palmas de Gran Canaria.30-XI-1.947.

GARFIAS, Francisco: Dibujos de Benjamín Palencia. Ibéri-  
co - Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

GARRIDO, V.: La Exposición de Artes Plásticas. UMBRAL.  
nº 59. Barcelona, 31-XII-1.938.

GARRUT, José María: Dos Siglos de Pintura Catalana.  
(XIX-XX). Ibérico Europea de Ediciones. Ma-  
drid, 1974.

GARCIA SANCHEZ, Jesús: La Poesía Española y el Surrealismo  
INFORMACIONES. 17 Octubre 1974.

GASCH, Sebastián: De Galería en Galería. L'AMIC DE LES  
ARTS. nº 2. Sitges Maig 1926.

GASCH, Sebastià: L'Obra actual de pintor Joan Miró.  
L'AMIC DE LES ARTES. Any I. nq 5. Sitges,  
Agost 1.926.

GASCH, Sebastià: Max Ernst. L'AMIC DE LES ARTS. nq 7.  
Octubre 1926.

GASCH, S.: La pintura de Josep de Togores. GASETA DE LES  
ARTS. Barcelona, 1926.

GASCH, Sebastià.: De Galeria en Galeria. L'AMIC DE LES  
ARTS nq 9. Sitges. Decembre 1926.

GASCH, Sebastià: Salvador Dalí. L'AMIC DE LES ARTS. Any  
II, nq 11. Sitges, 28 de Febrer de 1927.

GASCH, Sebastià: El Pintor Joan Miró. LA GACETA LITERARIA  
nq 8. Madrid, 15-IV-1.927.

GASCH, S.: Una Exposició i un Decorat. L'AMIC DE LES  
ARTS. nq 16. Sitges 31 Juliol 1927.

GASCH, Sebastia.: Del Cubisme al Superrealisme. LA NOVA  
REVISTA. Barcelona nq 7. Julio 1927.

GASCH, Sebastià: Salvador Dalí. LA GACETA LITERARIA nq 14,  
Madrid 14-15. VIII - 1927.

GASCH, Sebastià: Cop d'Ull sobre L'Evolució de L'Art Modern  
L'AMIC DE LES ARTS. Any II, nq 18. Sitges,  
30 de setembre 1.927.

GASCH, Sebastià: Del Cubismo al Superrealismo LA GACETA LITERARIA nq 20. Madrid, 15 octubre 1927.

GASCH, Sebastià: L'Exposició Colectiva de la Sala Parés. L'AMIC DE LES ARTS nq 19. Sitges 31 octubre 1927.

GASCH, Sebastià: Les Arts. Les Fantasies D'Un Reporter. L'AMIC DE LES ARTS. Sitges, 30-XI-1927.

GASCH, Sebastià: "panorama de la Moderna Pintura Europea" LA GACETA LITERARIA nq 27. Madrid, 1 Febrero 1928.

GASCH, Sebastià: Comentaris. L'AMIC DE LES ARTS. Any III nq 22. Sitges, 29 de febrero 1928.

GASCH, Sebastià: Lorca Dibujante. LA GACETA LITERARIA nq 30. Madrid, 15-III-1928.

GASCH, Sebastià: Joan Sandalines. L'AMIC DE LES ARTS. Any III, nq 23. Sitges, 31 Març 1928.

GASCH, Sebastià: Joan Miró. L'AMIC DE LES ARTS. Any III. nq 26. Sitges 30 de Juny 1928.

GASCH, Sebastià: "Els Pintors Nous: Maria Mallo" L'AMIC DE LES ARTS" Any III. nq 28. Sitges, 31 setembre 1928.

GASCH, Sebastià: Joan Miró. LA GACETA LITERARIA. n.º 39  
Madrid, 1 Agosto 1928.

GASCH, Sebastià: Saló de Tardor 1928. L'AMIC DE LES  
ARTS. Any III. n.º 29. Sitges 31 d'Octubre  
de 1928.

GASCH, Sebastià: Inaugural de les Galeries Dalmau.  
L'AMIC DE LES ARTS. Any III. n.º 30. Sitges,  
31 de Desembre 1928.

GASCH, S.: Belleza y Realidad. GACETA LITERARIA n.º 49.  
Madrid, 1-I-1929.

GASCH, Sebastià: Obras recientes de Dalí. LA GACETA LI  
TERARIA. n.º 51. Madrid 1-II-1.929.

GASCH, Sebastià: Joan Miró. GASETA DE LES ARTS n.º 7.  
Barcelona, Març 1929.

GASCH, Sebastià: Vers la Supressió de L'Art. L'AMIC DE  
LES ARTS. Any IV. n.º 31. Sitges, 31 de Març  
1929.

GASCH, Sebastià: Dos Pintores Catalanes. Costa y Sandalinas.  
LA GACETA LITERARIA n.º 57. Madrid, 1 Mayo  
1929.

GASCH, Sebastià: Abstracción. LA GACETA LITERARIA n.º 60  
Madrid, 15 Junio 1929.

GASCH, Sebastia: Panorama internacional de Arte. Superrealismo. LA GACETA LITERARIA. n° 62. Madrid, 15 Julio 1929.

GASCH, Sebastia: Comprensión del Arte Moderno. LA GACETA LITERARIA n° 65. Madrid, 1 Septiembre 1929.

GASCH, Sebastia: Pintura Catalana. ATLANTICO n° 4. 5 Septiembre de 1929.

GASCH, Sebastia: Superrealismo. LA GACETA LITERARIA. n° 67. Madrid, 1-X-1929.

GASCH, Sebastia: Salvador Dalí. ATLANTICO n° 5. 5 Octubre 1929.

GASCH, Sebastian: Superrealismo. LA GACETA LITERARIA. n° 67. Madrid, 1 octubre 1929.

GASCH. Sebastia: In-Fighting. HELIX. n° 6. Vilafranca del Penedés, octubre 1929.

GASCH, Sebastia: De Galería en Galería. L'AMIC DE LES ARTS. Any I. n° 8. Sitges, Novembre 1929.

GASCH, Sebastia: La Inaugural de las Galerías Dalmau. LA GACETA LITERARIA, n° 71. Madrid, 1-XII-1929

GASCH, Sebastia: Pintura Catalana. Los Jovenes. ATLANTICO n° 7, 5-XII-1.929.

GASCH, Sebastià: Creación e Imitación. LA GACETA LITERARIA. nº 73. Madrid, 1-I-1.930.

GASCH, Sebastià: La Pintura Catalana en 1929. ATLANTICO nº 81. Madrid 5-I-1.930.

GASCH. Sebastià: "Planells." ATLANTICO nº 13. 14 Abril 1930

GASCH, Sebastià: Salvador Dalí. CONTEMPORANEOS, México Abril, Mayo, Junio 1930.

GASCH, Sebastià: Superrealisme. BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR. Any II, núms. 7-9. Septiembre de 1930.

GASCH, Sebastià: Actitudes. LA GACETA LITERARIA nº 85. Madrid, 1 Julio 1930.

GASCH, Sebastià: Variedades Superrealistas. LA GACETA LITERARIA nº 77. Madrid, 1 Marzo 1930.

GASCH, Sebastià: Una Gràcia de Qualitat, per L'amor de Déu! ANTI, nº 1, Maig 1931.

GASCH. Sebastià: L'Art D'Avanguardia a Barcelona. D'ACI I D'ALLA. Barcelona, Diciembre 1934.

GASCH, Sebastià: "La Pintura Catalana Contemporànea" Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1937.

- GASCH, Sebastià: Juan Miró en COBALTO Nº Especial dedicado al Surrealismo Vol. II, cuaderno I, 1948.
- GASCH, Sebastià: Col·lecció Isern Dalmau. Barcelona 1948.
- GASCH, Sebastià: Espansió de L'Art Català al Mon. Barcelona, 1953.
- GASCH, Sebastià: Un "Manifest" un "Full" " Groc". SERRA D'OR. X, 1.968.
- GASCH, Sebastià: El Arte de vanguardia en Barcelona. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS nº 253-4. Madrid, Enero Febrero 1971.
- GASCH, Sebastià: Rafael Barrada y Federico García Lorca en el Recuerdo. BELLAS ARTES 74, año V, nº 29 Enero 1974.
- GAUT, William. Los Surrealistas. Barcelona, Labor 1973.
- GAUTHIER, X.: Surrealismo y Sexualidad. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1976.
- GAYA, Ramón: Carta de un Pintor a un Cartelista. HORA DE ESPAÑA nº 1. Valencia, 1.937.
- GAYA NUÑO: Esquema de Salvador Dalí en COBALTO nº especial dedicado al Surrealismo. Vol. II. Cuadernos I, 1948.

GAYA NUÑO, J.A.: Medio Siglo de Movimientos Vanguardistas en nuestra Pintura. DAU AL SET. Barcelona XII, 1950.

GAYA NUÑO, J.A.: La Pintura Española del Medio Siglo. Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

GAYA NUÑO, J.A.: La Pintura Española del Siglo XX. Madrid, 1970.

GAYA NUÑO, J.A.: A los 50 años del surrealismo. EL UROGALLO. M. Año V Núms. 29-30. Sept. Octubre Nov. Diciembre 1974.

GERARD, Robert.: Les Peintres de L'Espagne. Gringouse Paris, 1937.

GEBSER, Jean: Lorca, Poète - Dessinateur. G.L.M., Paris 1949.

GEBSER, Jean: Lorca Oder Das Reich Der Mütter" Deutsche Verlags - Austalt Stuttgart, 1949.

GERARD, M: Dalí de Draeger. Blume. Barcelona, 1968.

GICH, Juan: El Retorno de Angeles Santos. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA. Barcelona, 19-XI-1969.



- GIL, I.M.: Noreste y Tomás Sàral y Casas. Prefacio a la edición facsímil de NORESTE. Editada por el Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: Eoántropo, el Hombre Auroral del Arte Nuevo. REVISTA DE OCCIDENTE. Nº LVII, Madrid, 1928.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: El Cineasta Buñuel. LA GACETA LITERARIA nº 24. Madrid, 15-XII-1.927.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: Notre Dame de la Aleluya. PAPEL DE ALELUYAS, nº 5, Sevilla, Marzo, 1928.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: Federico García Lorca. LA GACETA LITERARIA. Madrid, nº 48. 15-XII-1.928.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: "Gasch - Dali - Montanyà" LA GACETA LITERARIA. nº 47. Madrid, 1-XII-1928.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: El Escandalo de L'Age D'Or en París. Palabras con Salvador Dali. LA GACETA LITERARIA. nº 96. Madrid, Diciembre 1930.
- GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: Un Butlletí de Juventud Catalana. LA GACETA LITERARIA nº 101. Madrid 15-III-1931.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: Conferencias del Robinson. El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos LA GACETA LITERARIA. Madrid, nº 117. 1-XI-1931.

GIMENEZ CABALLERO, E.: Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un solo punto a la cosa y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí y dedicando estas líneas a Don Dámaso Alonso. LA GACETA LITERARIA, Madrid, nº 106, 15-V-1931.

GIMENEZ FRONTIN, J.L.: Conocer el surrealismo. DOPESA Barcelona, 1978.

GIMFERRER, Jordi: Perfil y Ejemplo de J.V. Foix. INSULA, nº 317. Madrid, Abril de 1973.

GIMFERRER, Jordi: Angel Planells. Cuadernos de Arte 31. Galeria de Luis. Madrid, 1976.

GIRALT-MIRACLE, D.: Joan Junyer, Catalá i Artista Universal. AVUI, Barcelona, 16-XI-1980.

GOMBAICH, E.H.: Freud y la Psicología del Arte. Barcelona, Barral, 1971.

GOMEZ ARBOLEYA: Historia de este Gallo. CLAVILEÑO. Madrid nº 2, Marzo-Abril 1950.

GOMEZ DE BAQUERO, E.: Suprarrealismo y Realidad. EL SOL Madrid, 16 Julio 1925.

GOMEZ DE LIANO, I: Los ciclos literarios de Salvador Dalí en DALÍ. Obra Gráfica: Ciclos Literarios Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Enero, Marzo, 1982.

GOMEZ DE LA MATA, G.: "En el X Salón de Otoño"  
CRONICA. 2-IX-1930.

GOMEZ MESA, L: Cinema y Arte Nuevo Originalidad de  
Maruja Mallo. POPULAR FILM , 15 de Mayo de  
1930.

GOMEZ DE LA SERNA, R.: Barracas Intelectuales. EL SOL  
Madrid, 31 de Enero 1929.

GOMEZ DE LA SERNA, R.: La Genial Pintora Angeles  
Santos, incomunicada en un Sanatorio" LA GACETA  
LITERARIA, n.º 79, Madrid, 1-IV-1930.

GOMEZ DE LA SERNA, R.: Gravedad e Importancia del Hu-  
morismo. REVISTA DE OCCIDENTE: n.º LXXXIV  
Madrid, Junio 1930.

GOMEZ DE LA SERNA, R.: El Hijo Surrealista. REVISTA  
DE OCCIDENTE. N.º LXXXVIII. Madrid, Octubre,  
1930.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Escaleras Dibujos de José  
Caballero. CRUZ Y RAYA. Madrid, 1935.

GOMEZ DE LA SERNA, E.: Diccionario Abreviado del Surrea-  
lismo, SUR. Buenos Aires, n.º 55. Abril 1939

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Maruja Mallo. Losada. Buenos  
Aires, 1942.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ismos. Ed. POSEIDON. Buenos Aires, 1 ed. 1943, 2a ed. 1947.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ultimatum del Surrealismo CLAVILEÑO. nº 39. Año VII Mayo, Junio 1956.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Retratos completos. Aguilar, Madrid, 1961.

GOMEZ TELLO, J.L.: El mundo fabuloso de los "Collages" de Adriano del Valle. VERTICE. nº 77. Madrid, 1945.

GONZALEZ, A. y CALVO, F.: Surrealismo en España GALERIA MULTITUD, Madrid, 1975.

GONZALEZ GARCIA, Angel: Esteve Francés, Surrealista a la deriva. EL PAIS, Madrid, 7-XI-76.

GONZALEZ GARCIA, Angel: Salvador Dalí: La Audacia cotidiana de un gran impostor. EL PAIS. Madrid 15-XII-1979.

GONZALEZ, J.I.: Unas cuartillas del pintor Juan Ismael sobre el paisaje de Canarias. DIARIO DE LAS PALMAS, 12-III-1934.

- GREGORIO PRIETO. EXPOSICION ANTOLOGICA. Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, Marzo-Abril 1978. Texto J. Ramirez.
- GUDIOL, J., ALCOLEA y CIRLOT: Historia de la Pintura en Cataluña. Madrid, 1954.
- GUILLEN, M.: Artistas Españoles de la Escuela de París. TAURUS, Madrid, 1960.
- GUILLOT MUÑOZ, Gervasio: Revisión y Justiprecio del Superrealismo. A propósito de "Qu'est ce le surrealisme conferencia de André Breton (René Henriquez, Editor, Bruselas, 1934). SUR nº 10, Buenos Aires, 1935.
- GULLON, R.: Imaginación y poesía en la Pintura de Juan Miró. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, nº 15. Mayo-Junio, 1950.
- GULLON, Ricardo: Salvador Dalí y el Surrealismo. LA TORRE. nº 41, Año I, Puerto Rico, Octubre-Diciembre, 1953.
- GULLON, Ricardo: Balance del Surrealismo. Publicaciones LA ISLA DE LOS RATONES, Santander, 1961.

GUTIERREZ ALBELO, E.: En torno a Juan Ismael. LA TARDE  
S/C de Tenerife. 23-V-1.945.

GUTIERREZ, F.: Angeles Santos en la Sala pares.  
LA VANGUARDIA ESPAÑOLA. 16-III-1974.

GUTIERREZ GILI, Juan: Maese Dalí y Barradas el  
Uruguayo. ALFAR, nº 57. La Coruña, Abril  
de 1926.

GUTIERREZ GILI, Juan: Ateneillo-Hospitalet. LA GA  
CETA LITERARIA, nº 5. Madrid, 1-III-1927.

H. VIÑES, 1923-1932. CUBISMO SURREALISMO, DADA.  
Galería Ruiz Castillo, Madrid, Abril, Ma-  
yo, 1976.

HARO IBARS, E.: El surrealismo en España. Un movi-  
miento que nunca existió. TIEMPO DE HISTO  
RIA. Año VII, nº 83. Octubre 1981.

HIDALGO: En el rincón de Goya, La pintura exótica  
y desconcertante de González Bernal.  
LA VOZ DE ARAGON, 5 Octubre 1930.

HELD, René: L'Oeil du Psychanalyste. Surrealisme  
et Surréalisme. Paris, Ed. Payot, 1973.

HENNING, Edward B.: The Spirit of Surrealism.  
CLEVELAND MUSEUM OF ART EXHIBITION, 1979.

HENRY, Maurice: Antología Gráfica del Surrealismo  
Milano. Gabriele Mazzotta, 1972.

HERNANDEZ PEREA, J.: Exposición de Arte Canario contemporáneo. Canarias, 1978.

HERNANDEZ VALCARCEL, Carmen: La expresión sensorial en 5 poetas del 27. Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti, Departamento de Literatura. Universidad de Murcia. Murcia, 1978.

HESS, T.B.: Max, el terrible, año tras año las obras fundamentales para conocer a Max Ernst. ARTES PLÁSTICAS nº 3, Barcelona.

HIERRO, J.: El surrealismo español: apto para los frutos tardíos. NUEVO DIARIO, Madrid, 30-III 1975.

HIGGINBOTHAM, Virginia: El viaje de García Lorca a la luna. INSULA, Madrid, nº 254. Enero 1968.

HOCHE, G.R.: El mundo como laberinto. El Manierismo. Guadarrama, Madrid, 1961.

HOCTIN, L.: Louis Fernández, L'OEIL, nº 27. mars. 1952.

HOMENAJE AL POETA GARCIA LORCA. Valencia.- Barcelona,  
1937.

HOMENAJE A EUGENIO D'ORS 1881-1954. Galeria Biosca,  
9 de enero al 8 de febrero de 1975. Madrid  
1975.

HOMENAJE A RAFAEL ZABALETA 1907-1960. Estudio de Cesa-  
reo Rodríguez Aguilera. Galeria Biosca, Madrid  
1975.

HUGNET, G.: petite Anthologie Poétique du Surrealisme  
Paris, 1934.

HUICI, F.: De nuevo Angel Planells. EL PAIS; 2-V-1981.

IGLESIAS DEL MARQUET, J.: Surrealismo Catalán: La obra  
y su precio. ARTES PLASTICAS nº 4.

ILIEZ, Paul: The surrealist movement in Spanish Lite-  
rature. The University of Michigan Press,  
1968. Traducida al castellano por J.C. Curut-  
chet. Los surrealistas Españoles. TAURUS.  
Madrid, 1972.

ILIEZ, Paul: Documents of the Spanish. Vanguard.  
University of North. Carolina. Press, 1969.

JACOB, Max: Togores Prefacio a la exposición de la ga-  
leria Simón. Paris, 1922.



JANES, C.: Cirlot y el surrealismo: El tema del amor.  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. n.º 363. Madrid,  
1980.

JARNES, Benjamín: Phillippe Soulpault: en Jove! REVISTA  
DE OCCIDENTE. n.º XXXVI, Madrid, Junio 1926.

JARNES, Benjamín: La pintura de Bores. LA GACETA  
LITERARIA. Madrid, 1-XI-1927.

JARNES, Benjamín: "En cal viva" LITERATURA n.º 5-6,  
Madrid, Otoño 1934.

JARNES, Benjamín: Maruja Mallo. Cartas al Ebro. México  
Junio, 1940.

JAVIER CIRIA. Textos de Luis Via Boada y Juan Eduardo  
Cirlot. Caja de Ahorros de la Inmaculada.  
Zaragoza, del 3 al 18 de Noviembre 1967.

JEAN, M. y ARPAD MEZE: Histoire de la Peinture Surrea-  
liste. Editions du Seuil. Paris, 1959.

J.G.O.: El sábado, en la residencia de estudiantes.  
Paul Valenry nos habla de Baudelaire y su  
descendencia. HERALDO DE MADRID, 19-V-1924.

JEEVES: Luis M. Castellanos. INFORMACIONES, Madrid,  
8-II-1946.

JIMENEZ, Juan Ramón: Niños, Biblioteca Indice, Madrid, 1923.

JIMENEZ, J.R.: Bores. EL SOL. Madrid, 4-X-1931.

JIMENEZ PLACER, F.: Exposicion de Artistas Tinerfeños  
YA. Madrid, 16-I-1944.

JOAN JUNYER. "Free Standing". Nova York. Anys 40 als  
60. GALERIA TRECE. Barcelona, 1980.

JOAN MASSANET, EPOCA SURREALISTA 1926-1939. Prólogo  
de Santos Torroella. Museo del Ampurdán,  
Figueras. Septiembre-Octubre 1971.

JOSE CABALLERO. OBRA RETROSPECTIVA 1932-1977. Banco  
de Granada, Mayo 1977.

JOU, Jordi: Josep de Togores. Pintures de L'època  
de Paris 1928-1930. IANUA. Barcelona, Mayo  
de 1975.

JOU, Jordi: Una conversa amb M.A. Cassanyes. El "Lohofobisme". LA HUMANITAT. Barcelona, 29-4-.1936.

JUAN ISMAEL. Casa Colón, 16. de Diciembre. Las Palmas,  
1974.

JUAN ISMAEL. Obra Pobre. Textos de Juan Ismael, Andrés Sánchez Robayba, C. Aznar de Acevedo, Carlos E. Pinto y E. Werterdahl. Círculo de Bellas Artes, 23 de Mayo al 7 de Junio. Tenerife, - 1980.

JUNOY, J. Ma.: Josep de Togores. TROCOS. Nº 0. Barcelona 1916.

JUNOY, J. Ma.: El alma y la pintura de Angeles Santos. Barcelona, 1942.

KOZLOFF, Max.: "Surrealist Painting Re-Examined" ART-FORUM  
Nueva York., Número especial, septiembre, 1966.

KRIS, Ernst.: Psychanalyse de L'Art. Paris. Press Universitaires de France, 1978.

LACAN, J.: De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité. Paris, 1940.

LACOMBA, Juan: "La Mujer y el Nuevo Clasicismo" (Maruja Mallo). SUDESTE. Murcia, Julio, 1931.

LAFORA, G.R.: L.A.D.A.C. de Gran Canaria. SYRA. 19 Mayo 2 Junio. Barcelona, 1951.

LAFRANQUE, Marie.: Les idées esthétiques de Federico García Lorca. Toulouse, 1967.

LAFORA, G.R.: Freud: Interpretación de los sueños. REVISTA DE OCCIDENTE Nº XVI. Madrid, Octubre 1924.

- LAFUENTE FERRARI, E.: Otra exposición de Adlan: Maruja Mallo. "YA". Madrid, 29 de Mayo de 1936.
- LAFUENTE FERRARI, E.: Max Ernst y sus "Pegotes" 1936. EN ARTE DE HOY. Ed. Cantalapiedra, Santander 1955, pág. 115 y ss.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Silueta de un Pintor: Juan Antonio Morales". CLAVILEÑO Nº 14. Madrid, Marzo, Abril 1952.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: Gracia y capricho en la Pintura (Acuarelas de Pepe Caballero) CLAVILEÑO. nº 24. Madrid, Noviembre-Diciembre 1953.
- LAFUENTE BERRARI, Enrique: Arte de Hoy. Ed. CANTALA PIEDRA, Santander, 1955.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: Las obras y los dias. Benjamín Palencia. CLAVILEÑO nº 36. Año VI Madrid, Noviembre-Diciembre 1955.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Arte de Hoy". Ed. CANTALA PIEDRA. Santander. 1955.
- LAFUENTE BERRARI, Enrique: De Trajano a Picasso. Barcelona, Noguer 1962.

LAFUENTE FERRARI, E.: Cuarenta años de deshumanización del Arte. REVISTA DE OCCIDENTE nº 8-9 Madrid, Noviembre-Diciembre 1963.

LAGO, Silvio: Benjamín Palencia. DOMINGO, Madrid, 26-III-1944.

LAMOLLA, ~~1923-1934~~: Exposición, Circulo Mercantil. LERIDA, 1934.

LAMOLLA, [A. García] "Exposición" Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción del 2 al 16 de Diciembre. Madrid, 1935.

LARKIN, David.: Arte Fantástico. Madrid. Ed. Jucar 1973.

LARREA, J.: El surrealismo entre el Nuevo y el Viejo Mundo en DEL SURREALISMO A MACHUPICCHU. J. Mortiz, México, 1967.

LASSAIGNE, Jacques.: Miró- Etudes Biographique et critique. Genève, 1963.

LEGOUTIERE, Edmond.: Le Surrealisme. París, 1972.

LEON BARRETO, Luis: Agustín Espinosa y "Lancelot 280-70". LA PROVINCIA, Las Palmas, 27 octubre, 1974.

LEON BARRETO, Luis: Hay quien me llama maestro. LA PROVINCIA. 16-V-1976.

Le Surréalisme au service de la Révolution  
1930-33. Edición facsímil. JEAN MICHEL. París, 1976.

LEVY, J.: Surrealism. New York. The Blac Sun Press. 1936.

LEZAMA, A. de.: Los paisajes canarios de Juan Ismael  
LA LIBERTAD. Madrid, 11-VI-1933.

LHOTE, A.: Bores. LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE. París  
Junio, 1934.

LIPPARD, Lucy.: Dada into surrealism. ART-FORUM.  
Nueva York., Número especial. Septiembre,  
1966.

LIPPARD, Lucy: Surrealists on Art. (Prentice-Hall Inc.  
englewood Cliffs, New Jersey, 1969.

LOGROÑO, Miguel: Arte de nuestro Tiempo. BLANCO Y  
NEGRO. Madrid, 23-XI-1.974.

LOPEZ CAMPILLO, E.: La "Revista de Occidente" y La  
Formación de Minorías. Madrid, Taurus,  
1972.

LOPEZ TRESCASTRO, C.: Vida y Muerte de Litoral  
LA ESTAFETA LITERARIA. Madrid, 30 Abril  
1944.

LOPEZ TORRES, Domingo: Juan Ismael: Poemas Marinos  
LA TARDE. S.C. de Tenerife, 18-XII-1930.

LOPEZ TORRES, Domingo: Segunda Exposición de Juan  
Ismael. LA TARDE. S.C. de Tenerife. 14-III-  
1932.

LOPEZ TORRES, Domingo: Surrealismo y Revolución  
GACETA DE ARTE. n.º 9. Tenerife. Octubre  
1932.

LOPEZ TORRES, Domingo: Psicogeología del Surrealismo  
GACETA DE ARTE n.º 13. Tenerife, Marzo 1933.

LOPEZ TORRES, Domingo. Aureola y Estigma del Surrea-  
lismo. GACETA DE ARTE. Tenerife n.º 19.  
Septiembre 1933.

LOPEZ TORRES, Domingo: Hans Arp. Nuevo Mundo de Obje-  
tos que no puede ni deben ser relacionados  
ni comparados con ningunos objetos conoci-  
dos. GACETA DE ARTE. Tenerife n.º 24. Marzo  
1934.

LOPEZ TORRES, Domingo: "Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí". GACETA DE ARTE n.º 28. Tenerife, Julio 1934.

LORENZO, J.: El Arte de Maruja Mallo. GACETA DE BELLAS ARTES. 1-VI-1928.

LOSADA GOMEZ, M.J.: Maruja Mallo. BELLAS ARTES 74. n.º 35. Madrid, 1974.

Louis Fernandez, CAHIERS FRANCE-ITALIE n.º 4. 1946.

LUIS FERNANDEZ: Paris. Centre National d'Art Contemporaine, 28 Avril-26 Mai, 1972. 'cnc. Archives. Nouvelle Serie, 4.

LLORENÇ , R.: Apunts sobre la Moral Surrealista. BUTLLETÍ DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR. Any II. núms. 7-9 Julio-Septiembre de 1930.

M. FULLS GROCS. HELIX. Villafranca del Penedes, Enero, 1930.

M.: Un recuerdo a Tomás Ser. al. LA VANGUARDIA. Barcelona, 2-VII-1981.

M.A.: Los "Ibéricos" en el extranjero. Exposiciones en Copenhague y Berlín. ARTE. n.º 2, Madrid, Junio 1933.



MABILLE, P.: México y España. Testimonios Ajenos.  
ESPAÑA PEREGRINA. n.º 2. Mexico D.F. 15  
Marzo 1940.

Mc. GREEVY, T.: Joan Junyer. ART. Barcelona, Mayo.  
1934.

MAGEOT, G.: Histoire du Surréalisme. Henriquez. Bru-  
xelles. 1934.

MAGRITTE, René: Manifestes et Autres Ecrits. Bru-  
selas. Ed. Les Levres Nues, 1972.

MAINER, J.C.: Una aventura poética de los años treinta  
Noreste. Suplemento de ANDALAN, dedicado a  
la literatura aragonesa del siglo XX. Zara-  
goza, 1973.

MALLO, M.: Escenografía. GACETA DE ARTE n.º 34. Tene-  
rife, Marzo 1935.

MAN RAY. L'Occhio e il suo doppio. Palazzo delle Esposi-  
zioni. 1975. Roma Luglio-Settembre.  
Es la misma exposición de "The New York  
Cultural Center" decembre march 1974-75.  
Y The Institute of Contemporary Arts"  
London, april-june 1975.

MANENT, A.: Recuperación de Revistas de Vanguardia en  
Cataluña. EL PAIS. Madrid, 22-VI-1977.

MANIFIESTO dirigido a la opinión pública y poderes  
Oficiales. LA TIERRA, Madrid, 29-IV-1931.

MANZANO, R.: Una conferencia de Adriano del Valle.  
ISLA. Cadiz, nº 7-8, 1935.

MARCO, Joaquín: Muerte o resurrección del surrealismo  
español. INSULA. núms. 316-317, Madrid,  
Marzo, Abril 1973.

MARAÑÓN, J.M.: Comentarios del Arte en Madrid.  
AGORA. nº 4. Barcelona 15-I-1932.

MARQUINA, R.: La Redención del Salón de Otoño.  
ATLANTICO. nº 7, Madrid, 5-XII-1929.

MARTINEZ VAL, J.M. (y otros): Tres estudios sobre  
Gregorio Prieto. Instituto de Estudio  
Manchegos. Ciudad Real, 1952.

MASOLIVER, Joan Ramón: Un Chien Andalou (film de  
Luis Buñuel i Salvador Dalí). HELIX nº 7  
Vilafranca del Penedés, Novembre, 1929.

MASOLIVER, J.R.: Possibilitats i Hipocresia del  
Surrealisme d'Espanya BULLETI DE L'AGRUPA  
MENT ESCOLAR. Any II, núms. 7-9 Julio-Sep-  
tiembre de 1930.

MASOLIVER, R.: La Bête Andalouse de Luis Buñuel.  
i Salvador Dalí. HELIX. n.º 10. Vilafranca  
del Penedes (Marzo de 1930)

MASOLIVER, J.R.: Mucha Técnica y poco arte. EUROPA  
n.º 3. noviembre 1934.

MASSANET. Prólogo de Santos Torroella.  
Galeria René Metras. Barcelona. Diciembre  
1973.

MASSANET. Exposicion Antológica 1899-1969. Prólogo  
de Jaume Fàbrega y otros. Fontana D'Or.  
Gerona. Marzo-Abril 1979.

MASSON, A.: La Plaisir de Peindre. Paris, La Diane  
Françoise. 1950.

MASSON, A.: Metamorphose de L'Artiste. Genève,  
Cailler, 1956.

MASSON. Galleries Nationales du Gran Palais. Paris.  
Marzo-Mayo 1977.

MATEO DIAZ, j: El pintor Monzón. GACETA DE ARTE  
n.º 16 y 17. Tenerife, Junio, Julio, 1933.

MATEOS, Francisco: Los Socialistas y el Arte.  
LA TIERRA. Madrid, 2 Julio 1931.

MATEOS, Francisco: Fin de la Pintura Burguesa.  
LA TIERRA. Madrid, 10 Septiembre 1931.

MATEOS, Francisco: Ensayos de Climent y de Luna  
en el Ateneo. LA TIERRA. Madrid, 10-II-1932.

MATEOS, F.: Las pinturas españolas de Benjamín Pa-  
lencia. LA TIERRA. Madrid, 10-V-1932.

MATEOS, Francisco: "Luna en el Museo Moderno". LA  
TIERRA. Madrid, 16-III-1933.

MATTHEWS, J.: An introduction to Surrealism. The Pennsylv-  
vani a State University Press, 1965.

MATTHEWS, J.H.: "Forty Years of Surrealism (1924-  
1964): A Preliminary Bibliography". Compa-  
rative Literature Studies (Syracuse Univer-  
sity) Vol. III, nº 3, 1966 pp. 309-350.

MAX ERNST. Galeries Nationales du Grand-Palais. París  
Mai-Août. 1975.

MAX ERNST: New York. Harry N. Abamo (S.a.)

MELGAREJO, J.M.: La moderna pintura española. Tres ac-  
titudes de Carlos Ribera". NORESTE. Zaragoza  
nº 9.

MENARD, R.: A la lumière de Louis Fernández. CAHIERS  
D'AR. 1954./II

MENDEZ CASAL, A.: Gregorio Prieto. BLANCO Y NEGRO  
Madrid, 20-VII-1924.

MENDEZ CASAL, A.: Critica de Arte. Exposiciones recientes. BLANCO Y NEGRO. Madrid, 23-II-1930.

MENDEZ CASAL, Antonio: Exposición de Dibujos. BLANCO  
Y NEGRO. Madrid, 9-II-1930.

MENDEZ CASAL, Antonio: Comentarios del actual momento.  
BLANCO Y NEGRO. Madrid, 7 Abril 1929.

MERLI, Joan: 33 Pintors Catalans. Barcelona, 1937.

1924-36 Surrealisme Historic a Catalunya. Textos de  
Rodríguez Aguilera y Cirici Pellicer. Bo-  
nanova, Barcelona, 1975.

1931-1977 el taller de José Caballero. Galería  
Multitud. Madrid, 1977.

MIRAVITLLES, J: Contra la Cultura Burquesa. Barcelona  
1931.

MIRAVITLLES, J: Gent que he conegut. Ediciones Des-  
tino. Barcelona, 1980.

MOLAS, Joaquín: La literatura catalana y los movimientos de vanguardia. CUADERNOS DE ARQUITECTURA nº 7-9, 1970, dedicado a Adlan.

MOLAS, Joaquín: Salvador Dalí, entre el surrealismo y el Marxismo. EL UROGALLO. núms. 29-30. Madrid, Septiembre-Octubre, Noviembre-Diciembre 1974.

MOLAS, J.: El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934). Actas del III Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Oxford, 1976.

MOLAS, J.: La literatura catalana y els moviments D'Avantguarda. L'AVENÇ. Barcelona, IX-1979.

MONTABERT, A.: Art Mort o Art Vivent. LA PUBLICITAT. 17-III-1936

MONTANYA, Lluís: Superrealisme. L'AMIC DE LES ARTS Any II, nº 10, Sitges, 31 Gener 1927.

MONTANYA, Ll.: Dues proses per Salvador Dalí. L'AMIC DE LES ARTS. Any II. n= 20 Sitges, 30 de Novembre de 1927.

MONTANYA, Lluís: Panorama. L'AMIC DE LES ARTS. Any III nº 22, Sitges, 29 de Febrer 1928.

MONTANYA, Ll: Panorama. El diàleg dels Amics.  
L'AMIC DE LES ARTS. Sitges, 30-XI-1927.

MONTANYA, L: Superrealismo. LA GACETA LITERARIA.  
nº 28 Madrid, 15 de Febrero 1928.

MONTANYA, L.: La Jove Poesia Andalus. L'AMIC  
DE LES ARTS. Any III. nº23. Sitges, 31 de  
Març 1928.

MONTANYA, L: Punts de Vista sobre el superrealisme  
L'AMIC DE LES ARTS. Any III. nº 26, Sitges,  
30 de Juny de 1928.

MONTANYA, L: Benjamín Peret. MIRADOR nº 392. Barce  
lona, 29-X-1936.

MONTANYA, L: Tristan Tzara. MIRADOR nº 394. Barce-  
lona, 12-XI-1936. pág. 5.

MONTANYA, L: Notes sobre el superrealisme i altres  
escrits. Prologo de E. Centelles. Barcelo-  
na, 1977.

MONSUAREZ YOSS, M: Oleos del pintor Ciria en la sala  
de la Asociación de la Prensa. HERALDO  
DE ARAGON. Zaragoza, 8 Abril 1933.

MONTES, Eugenio: Un Chien Andalou. LA GACETA LITERARIA. n.º 60. Madrid, 15 de Junio 1929.

MONTES, Eugenio: El marqués de Sade y los niños terribles. LA GACETA LITERARIA. n.º 95 Diciembre 1930.

R. MONZON. El Museo Canario. Las Palmas. 15 del 29 de marzo. 1958.

MORA GUARNIDO: Federico Garcia Lorca y su Mundo. Buenos Aires, Losada 1958.

MORALES, S.: La mitología de Juan Ismael. LA PROVINCIA. Las Palmas de Gran Canaria. 3-VI-1933.

MOREAU ARRABAL, L: Breve retrospectiva del surrealismo español. REVISTA MARGEN n.º 2. Paris, 1966.

MORENO GALVAN: El Arte Español entre 1925 y 1935. GOYA. Madrid N.º 36. 1960.

MORENO GALVAN: Introducción a la pintura española Contemporánea. Madrid, 1960.

MORENO GALVAN: El Surrealismo en Cataluña. SUMA Y SIGUE DEL ARTE CONTEMPORANEO. Núms. 5 y 6. 1964.



MORENO GALVAN, J.M.: Pintores en Cadaqués. TRIUNFO  
Madrid, 11 septiembre 1965.

MORENO GALVAN, J.M.: La última vanguardia. Edicio-  
nes MAGIUS. Madrid, 1968.

MORENO GALVAN, J.M.: José Caballero. Madrid, Teyre  
1972.

MORENO GALVAN, J.M.: Matta. Homenaje a Jorge Zalamea  
Galeria Aela. Madrid. Noviembre 1974.

MORENO GALVAN: Los orígenes de la vanguardia artis-  
tica española, 1920-1936. TRIUNFO. Madrid  
21-XII-1974.

MORENO GALVAN, J.M.: José Caballero, antes y ahora  
TRIUNFO. Mayo 1975.

MORENO VILLA J. Número monográfico de CARAVOLA.  
Málaga nº 48. Octubre 1946.

MORENO VILLA, J.: Nuestros artistas, Primera expo-  
sición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.  
REVISTA DE OCCIDENTE. nº XXV. Madrid;  
Julio 1925.

MORENO VILLA, J.: Altos en la resurrección. ALFAR  
nº 57. La Coruña, Abril 1926.

MORENO VILLA. LA GACETA LITERARIA. nº 1. Madrid,  
I-I-1. 1927.

MORENO VILLA, J.: Taurus, Equus, Amor. PAPEL DE  
ALELUYAS. nº 7. Sevilla, Julio 1928.

MORENO VILLA: La GACETA LITERARIA. nº 49. Madrid  
1-XII-1928.

MORENO VILLA, J.: Jacinta la Pelirroja. LITORAL  
Málaga, 1929. Edición facsimil. TURNER  
1977. •

MORENO VILLA, José: Respuestas a la encuesta.  
Qué es la vanguardia?. LA GACETA LITERA  
RIA. nº 83. Madrid, 1 Junio 1930.

MORENO VILLA, J.: paisajes Líricos a punta seca.  
SUR. nº 8. año III. Buenos Aires, Sep-  
tiembre 1933.

MORENO VILLA: Salvando Recuerdos. EL SOL. Madrid,  
31 Julio 1935.

MORENO VILLA, José: Recuerdo a Federico García  
Lorca. CUADERNO DE LA CASA DE LA CULTURA.  
nº 1. Valencia, 1937.

MORENO VILLA, José: Instantes musicales con García Lorca. REVISTA MUSICAL MEXICANA. México, nº 10. 1942.

MORENO VILLA, J.: "Voz en vuelo a su cuna". EL GUADALHORCE, Málaga, 1961.

MORENO VILLA. Vida en Claró. Fondo de Cultura Económica. Primera Reimpresión, Madrid, 1976.

MORENO VILLA, J.: Los autores como actores y otros intereses de acá y de allá. FONDO DE CULTURA ECONOMICO. Madrid, Primera reimpresión 1976.

MORISE, Max.: Les Yeux enchantés. LA REVOLUTION SURREALISTE nº 1. Paris. 1er. décembre 1924.

MORLA LYNCH, Carlos: En España con Federico García Lorca. Madrid, Aguilar, 1957.

MORO, C.: Versiones del Surrealismo. Turquest. Barcelona, 1974.

MORON, Antonio: Sobre la verdadera muerte del Capitán Araña. Ilustrado por Benjamín Palencia. CRUZ Y RAYA. Madrid, 1934.

MORRIS; C.B.: Surrealism and Spain 1920-1936. Cambridge. University. Press, 1972.

MORSE, Reynolds.: "Dali a Study of his life and Work"  
GREENWICH, Connecticut, U.S.A. New York  
Graphic Society, 1958.

MOYA, Adelina: Nicolás de Lecuona; Sala Barbásán. Zaragoza, 15-I-1981.

M.P.F.: Segundo salón de Independientes. LA GACETA  
LITERARIA nº 92. Madrid, 15 octubre  
1933.

MYLOS: Con Angel Planells. DESTINO nº 882. Barcelona,  
3 Julio 1954.

MYLOS: Con Esteban Francés. DESTINO. Barcelona. 28-V-  
1955.

MYLOS: Con Juan Massanet. DESTINO. nº 1005. Barcelona  
10-XI-1956.

MYLOS: Con Juan Tssmael. DESTINO. Barcelona. 14-IX-1957.

MYSELF: L'Art del Mestre Josep Togores. D'ACI I DALIA!  
Barcelona nº 171. 1933.

NADAL Y GAYA, J.M.: Pintura y Pintores leridanos del  
siglo XX. Instituto de Estudios Ilerden  
ses. Lérida, 1968.

NADEAU, M.: Histoire du Surrealisme. Suil. París, 1945.  
Traducido al castellano por J.R. Capella  
Historia del Surrealismo. Ariel. Barcelona, 1972.

NELKEN, M.: Los dibujos de García Lorca. EXCELSIOR. Mé-  
sico 6-I-1957. Suplemento "Diorama de la  
Cultura".

NICOLAS DE LEKUONA. Museo de Bellas Artes. Prólogo  
MAYA AGUIRIANO. Bilbao, Junio 1979.

NICOLAS DE LEKUONA. Sala Barbasán, Introducción  
Adelina Moya. Zaragoza, 15-I-1.981.

NIETO PENA, X: De arte pictórico! Juan Ismael. ALMENA  
Madrid, Noviembre, 1935.

NONAT, R.: Logicofobia. LA EPOCA. Madrid, 5-VI-1936.

NOVO VILLAVEVERDE, Yolanda: Vicente Aleixandre Poeta  
Surrealista. Santiago de Compostela.  
1980.

OLIVARES, Alfonso: Arte Moderno. Madrid, 1934.

OLIVARES. Salas de Exposiciones de la Dirección General  
del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid  
Marzo, 1976. Introducción Idabel Caside.

ONIS, Carlos: El Surrealismo y cuatro Poetas de la Generación del 27. Madrid, 1974.

ORGAZ. Exp organizada por ADLAD, Madrid, del 5 al 15 de Junio, 1936.

ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA: 1920-1936. Introducción de Jaime Brihuega. Galería Multitud Madrid, Noviembre-Diciembre, 1974.

ORIOI, ANGUEIRA, A.: Mentira y verdad de Salvador Dalí Barcelona, Cobalto. 1948.

D'ORS, Eugenio: El juego lúgubre y el doble juego. LA GACETA LITERARIA. Madrid, 15-XII-1929.

D'ORS, E.: Glosari. Ed. Quaderns Literaris. Barcelona, 1935.

D'ORS, Eugenio: Arte de Entre guerras 1919-1936. Madrid Aguilar, 1946.

D'ORS, Eugenio: Motivos de la cultura. (Interesante juicio crítico sobre la obra de un paisano) LA TARDE. S.C. de Tenerife 19-VII-1955.

D'ORS, E.: Mis Salones. Aguilar. 2ª edición. Madrid, 1967.

ORTEGA Y GASSET, J: La deshumanización del Arte.  
REVISTA DE OCCIDENTE; Madrid, 1925.

O'SHANAHAN, Alfonso: Juan Ismael un pintor de hoy.  
LA PROVINCIA. Las Palmas 31 Mayo 1973.

O'SHANAHAN, Alfonso: 50 años de surrealismo. LA PRO  
VINCIA. Las Palmas, 27 octubre, 1974.

OTAOLA, Juan Ramón: Sobre las revelaciones psicológi-  
cas de las fantasías surrealistas. En  
COBALTO. nº especial dedicado al Surrea-  
lismo. vol. II, Cuaderno I, 1948.

OTRO, EL: Las artes y los días, Ponce de León: EL SOL  
Madrid, 29-I-1.935.

P.: Una exposición artística a beneficio de las fami-  
lias de los periodistas fallecidos.  
LA VOZ DE ARAGON. Zaragoza, 25-III-1927.

PADORNO, Eugenio: El poeta que hay en el pintor Juan  
Ismael. DIARIO DE LAS PALMAS. 14-5-1969.

PADORNO, Eugenio: 50 años de surrealismo. Una forma de  
búsqueda. LA PROVINCIA, Las Palmas,  
27 octubre 1974.

PAEZ VILARO: Concentración y obra de Louis Fernández,  
Montevideo, 1954.

PALENCIA, Benjamín: Los nuevos artistas españoles  
Benjamin Palencia. Plutarco (S.L.)  
1932.

PALENCIA, Benjamín: Giotto, Raíz viva de la pintura.  
CRUZ Y RAYA. Madrid, octubre, 1934.

PALENCIA, Ceferino: "Exposición Maruja Mallo" POLITICA  
21 Mayo 1936.

PALENCIA, Ceferino: "Exposición Orqaz" POLITICA.  
10 Junio 1936.

PASSERON, René: Histoire de la Peinture Surrealiste.  
LE LIVRE DE POCHE, París, 1968.

PAZ, Octavio: El Arco y la Lira. México, 1955.

PAZ, Octavio: Las peras del Olmo. México, Imprenta Uni-  
versitaria, 1957.

PAZ, Octavio: Conjunciones y disyunciones. Moritz,  
Méjico, 1969.

PAZ, Octavio: La búsqueda del comienzo. Fundamentos,  
Madrid, 1974.



- PELLEGRINI, Aldo: Surrealismo en la Argentina.  
Centro de Artes Visuales del Instituto  
Torcuato Di Tella. Buenos Aires. Junio  
de 1967.
- PEINTURE ET SCULPTURE. Bores. Castellón, Dali, Gargallo  
Gerassi, González, González Bernal, Is-  
mael G. de la Serna. Juan Gris, Junyer,  
Maria Blanchard. Miró. Pablo Picasso.  
G. Prieto, Viñes. Texto de Jean Cassou.  
Collège d'Espagne. Cité Universitaire.  
Paris, 24 Mai au 3 Juin 1935.
- PENROSE, R.: Miró. Barcelona, 1967.
- PENROSE, Roland: Picasso su vida y su obra. Barcelona  
1981.
- PENROSE, R.: 80 años de Surrealismo 1900-1981.  
Barcelona 1981.
- PERET, B.: Ecrits. París. Ed. Losfeld, 1969.
- PEREZ FERRERO, Miguel: Lo vivo y lo pintado. (Anota-  
ciones a los cuadros "Fuera de concurso"  
de Ponce de León). LA GACETA LITERARIA  
Madrid nº 92 15 octubre 1933.
- PEREZ FERRERO, M: Que es la vanguardia?, Justificación.  
LA GACETA LITERARIA, Madrid, 15-IX-1930.

PEREZ LIZANO, Manuel: El Pintor surrealista González Bernal. HERALDO DE ARAGON. Zaragoza, 3-XI-1974.

PEREZ LIZANO: Surrealistas Aragoneses. El Escritor Tomás Seral y Casas y el Dibujante Federico Comps. HERALDO DE ARAGON, 19 octubre 1975.

PEREZ LIZANO, M: Surrealismo aragones 1929-1979. Librería General. Zaragoza, 1980.

PEREZ MERINERO, C. y D.: En Pos del Cinema. Barcelona Anagrama, 1974.

PEREZ MINIK, Domingo: Notas para un teatro nacional. GACETA DE ARTE nº 6. Tenerife, Julio 1932.

PEREZ MINIK, D.: Libros: Francia: Jean Schlumberger. GACETA DE ARTE nº 1, Febrero 1932.

PEREZ MINIK, Domingo: Revistas. Diálogo con "Nueva Cultura". GACETA DE ARTE, Madrid, nº 37. Marzo 1936.

PEREZ MINIK, D.: Exposiciones de pintura. la de Juan Ismael en el Círculo de Bellas Artes. EL DIA. S.C. Tenerife .17-X-1952.

PEREZ MINIK, D.: Para una antología del surrealismo.  
EL DIA. S.C. de Tenerife 7-VI-1969.

PEREZ MINIK, Domingo: En el cincuentenario de un -  
Manifiesto. La conquista surrealista  
de Tenerife. INSULA, n.º 337. Madrid,  
Diciembre 1974.

PEREZ MINIK, D.: Facción Española surrealista de Te-  
nerife. TUSQUETS, Barcelona, 1975.

PEREZ MINIK, D.: La literatura en Gaceta de Arte.  
Prefacio a la edición facsímil de  
GACETA DE ARTE. Turner, Madrid, 1981.

PEREZ NAVARRO, Francisco: La naturaleza en la pintura  
de Benjamín Palencia. THEORIA. n.º 7-8  
Madrid, 1954.

PERUCHO, J.: Joan Miró y Cataluña. Barcelona, 1968.

PICON, Gaëtan: Journal du surrealisme 1919-1939.  
SKIRA, Geneve, 1976.

PICON, Pierre: La Revolución superrealista. ALFAR.  
La Coruña, n.º 52. Septiembre 1925.

PICON, R.: Los Dadaístas después de Dada. Los lunes  
DEL IMPARCIAL. Madrid, 21 Septiembre  
1924.

PIERRE, José: El Surrealismo. AGUILAR, Madrid, 1969.

PIERRE, José: Surrealisme. Dictionnaire de Poche.  
Fernand Hazan, Paris 1973.

PIJOAN, N.: Joan Massanet. Art. 3. Figueras 1979.

PINTO GROTE, Carlos: Juan Ismael, El Surrealismo, La  
Pintura. Conferencia pronunciada - -  
el 29-III-1955 en la inauguración de  
la exposición. Instituto de Estudios  
Hispanicos. Puerto de la Cruz. Tenerife

PINTORS SURREALISTES DE L'EMPORDA. Texto por VARIOS  
AUTORES. Museo del Ampurdán, Mayo-Sep  
tiembre 1977.

PINTURAS DE JUAN MASSANET. Prólogo Manuel Brunet.  
Sala Caralt. Barcelona. 16 al 30 de  
Mayo 1953.

PLA, J.: "Homenots". Sisena sèrie. Obras Completas.  
XX. Editorial Selecta . Barcelona, -  
1960.

PLA, José: Tres biografies: Joan Maragall, Un Assaig  
Vida y Miracles de Josep Pijoan, Fran  
Cesc Pujols. Obras Completas. Vol. X  
Ediciones Destino, Barcelona, 1968.

PIANA, Alejandro: Exposición Lógico-Fobista en las  
"Galerías Catalónia". LA VANGUARDIA  
Barcelona, 15-V-1936.

PIANELLS, Angel: Poemes a la misteriosa. RECULL.  
Any 1932. Reproducido en RECULL n<sup>o</sup>  
1372, Blanes, 9 d'Agost de 1980

PIANELLS, Angel: Dues Exposicions. RECULL. n<sup>o</sup> 425.  
Blanes 22 de Agost de 1931.

PIANELLS, A.: "8 Hores". RECULL, 15-I-1.931.

PLEJANOV, J.: El Arte y la Vida Social. Madrid, 1929.

PRIETO, Gregorio: Dibujos de García Lorca. Afrodiseo  
Aguado. Madrid, 2a. edición 1955.

PRIETO, Gregorio: García Lorca. Zürich, 1961.

PRIETO, Gregorio: Lorca en Color, Madrid, Editora  
Nacional. 1969.

PRIETO, Gregorio: Lorca y su mundo Angelico. Madrid,  
1972.

PRIETO, Gregorio: 13 dibujos de Lorca. C.S.I.C.  
Madrid, 1979.

PUCCINI, Dario: Romancero de la Residencia Española  
1936-1965). ERA. México, 1967.

PUIG, A.: El surrealismo en Cataluña. ARTES PLASTICAS  
nº 4.

PUIG, A.: Joan Massanet o la silenciosa investigación  
Plástica contemporánea. ARTES PLASTICAS  
Nº 25. Barcelona, Julio-Agosto 1978

QUINONERO, J.P.: Baroja, Surrealismo Terror y Transgre-  
sión. Madrid, 1974.

QUIROGA PLA, José María: "Un pintor de nuestro tiempo"  
MEDIODIA. nº XII, Sevilla, Junio-Julio  
1928.

QUIROGA PLA, José María: "Más en torno a un pintor  
nuevo" MEDIODIA nº XIII. Sevilla. Octubre  
1928.

RACIONERO, Luis: "Massanet: Surrealista Ampurdanés".  
EL PAIS. Madrid, 19-IV-1979.

RAFOLS: Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña.  
Barcelona, 1951.

RAHOLA, Carles: Josep de Togores (Notes per a una  
Biografía). LA REVISTA. Barcelona, 1927.

RAY, P.C.: The surrealist movement in England. Cornell Univ. Press, 1971.

RAYMOND, M: De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.

READ, Herbert: Surrealism. Faber and Faber, Londres, 1971.

R.G.: Una Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna. LA GACETA LITERARIA nº 91. Madrid, 1 de Octubre 1930.

RAYMOND, Marcel: De Baudelaire au surrealisme. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.

RAYNAL, Maurice: "Imaginació o Sentiment" GASETA DE LES ARTS. Barcelona, Any nº 13 desembre 1929.

RAYNAL, M: De Picasso au Surrealisme. Skira, Geneve, 1950.

READ, H: Surrealism. Londres, Faber and Faber, 1936.

REJANO, J: Antonio Rodriguez Luna. Universidad Nacional de Méjico.

REMEDIOS VARO. Textos de Octavio Paz, Roger Caillois y Juliana González. ERA, Méjico, 1966.

RENAU, José: Fundamentos de la crisis actual del Arte.  
ORTO. n.º 1. Valencia, 1932.

RENAU, José: Reflexiones sobre la crisis ideológica  
del Arte. ESPAÑA PEREGRINA n.º 2. México  
D.F. 15, Marzo, 1940.

REY, Henri-Francois: Dalí, Dans son Labyrinthe. Paris  
Bernard Grasset, 1974.

RIBERA, C.: Surrealismo. GACETA DE BELLAS ARTES.  
XII, 1935.

RIBERA, C.: Arte Moderno. VERTICE n.º 6. Madrid.  
Noviembre de 1937.

RICHTER, H: Historia del Dadaismo. Buenos Aires, 1973.

RIDRUEJO, Dionisio: Dentro del Tiempo. Ilustraciones  
de Benjamín Palencia. Barcelona, 1960.

RIDRUEJO, D.: José Caballero contra el círculo vicioso.  
GUADALIMAR n.º 2. Madrid, Mayo 1972.

RIOUX, Gilles: A propos des expositions internationales  
du surréalisme. Un document de 1947 et quel  
ques considérations. GAZETTE DES BEAUX  
ARTS. Abril 1978. Tome XCI,



RIO, del A.: Vida y Obras de Federico García Lorca.  
Zaragoza 1952.

RIVAS, Francisco: Benjamin Palencia: "El Arte no  
muere; se para a veces" EL PAIS, Madrid  
17-I-1980

RIVAS CHERIF, C.: El caso de Salvador Dalí. ESPAÑA  
Madrid, 15-III-1924.

ROBERTS-JONES, Philippe: Du réalisme au Surréalisme.  
La peinture en Belgique de J. Stevens  
à P. Delvaux. Bruxelles. Laconté, 1969.

ROCA, Antonio: Exposiciones: Colectiva en las Gelerias  
Maragall. (Sala Pares). AGORA nº 3.  
Barcelona, 1-I-1932.

ROCA, Antonio: Primer "Saló d'Independents" a la Sala  
parés". AGORA. nº 3. Barcelona 1-I-1932.

RODRIGO, Antonina: García Lorca en Cataluña. Planeta  
Barcelona, 1975.

RODRIGO, Antonina: Lorca-Dalí una amistad traicionada.  
PLANETA, Barcelona, 1981.

RODRIGUEZ AGULERA, Cesareo: El solitario y los sueños  
de Quesada. LA VANGUARDIA. Barcelona,  
22-I-1964.

RODRIGUEZ AGUILERA, C.: De nuevo Angeles Santos. El NO  
TICIERO UNIVERSAL. Barcelona, 19-XI-1969.

RODRIGUEZ AGUILERA; Cesáreo: R. Zabaleta. Madrid, 1971.

RODRIGUEZ AGUILERA, C.: Crónica del Arte Contemporáneo  
ARIEL, Barcelona, 1971.

RODRIGUEZ AGUILERA, C.: Zabaleta Hoy. PAPELES DE SON  
ARMADANS. nº 171. Mallorca, Junio 1970.

RODRIGUEZ DORESTE, J.: La vida artística en Gran Canaria:  
Felo Monzón. REVISTA DE HISTORIA nº 84.  
S.C. de Tenerife, octubre-diciembre, 1948.

RODRIGUEZ DORESTE, J.: Las Artes plásticas en Gran Ca-  
nia en el año 1950. REVISTA DE HISTORIA  
nº 92. Octubre-Diciembre. La Laguna. 1950.

RODRIGUEZ DORESTE, J.: Exposición Regional de Bellas  
Artes. DIARIO DE LAS PALMAS: 13-V-1954.

RODRIGUEZ DORESTE, Juan: "Las revistas de Arte en Cana-  
rias" El Museo Canario. Las Palmas, 1965.

RODRIGUEZ DORESTE, J.: Al hilo sutil de dos Generaciones:  
Alvarado Janina y Juan Ismael. LA PROVINCIA  
Las Palmas, 1 Junio 1971.

RODRIGUEZ LOZANO, M: La casa de la Cultura Española y una exposición de Artistas Españoles. ESPAÑA PEREGRINA. México D.F. 15 Abril 1940.

RODRIGUEZ LUNA, A.: Carta del pintor Rodriguez Luna a Alberto. NUEVA CULTURA. Valencia, Junio 1935.

RODRIGUEZ LUNA, A.: Dieciseis dibujos de Guerra. Valencia. Nueva Cultura. 1937.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, I.: El surrealismo y el Arte Fantástico de México. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1969.

ROF CARBALLO: Mascara de la Mujer en la pintura de Solana PAPELES DE SON ARMADANS. Tomo XI. n.º XXXIII bis. Mallorca, Diciembre 1958.

ROGER, Juan: El Surrealismo francés. Colección 21. Ed. ESCELICER. Madrid, 1956

ROH, Franz: Realismo Mágico. Traducido del alemán por Fernando Vela. REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid 1927.

ROJAS PAZ, Pablo: "Maruja Mallo" ALFAR. n.º 77. Montevideo, 1937.

ROJAS PAZ, P.: Busca lo humano en el Arte. CRITICA  
Buenos Aires, 17 de Febrero, 1937.

ROMERO ESCASSI, J.: Algo sobre la técnica (A propósito  
de la exposición de acuarelas de José Caba-  
llero.) CLAVILEÑO n.º 25. Madrid, Enero,  
Febrero 1954.

ROMERO Y MURUBE: "Bromas surrealistas" A.B.C. 2 octubre  
1966.

ROSA, José de la: "Ante la "Anatomía" de Picasso (1935)"  
GACETA DE ARTE. n.º 37. Tenerife, Marzo 1936.

ROSALES, Luis: La Casa encendida. Ilustrada por José  
Caballero. Ediciones de Cultura Hispánica  
Madrid, 1949.

ROSALES, L.: Federico García Lorca. Siete Poemas y dos  
Dibujos inéditos. CUADERNOS HISPANOAMERICA  
NOS. Madrid, n.º 10. Julio-Agosto 1949.

ROSSI, Attilio: Maruja Mallo. SUR . Buenos Aires, Mayo  
1937.

ROZAS, J.M. y GONZALEZ MUELA, J.: La Generación Poética  
de 1927. Aula Magna. Alcalá. Madrid, 1966.

ROZAS, J.M.: La Generación del 27 desde dentro. Ed.  
Alcalá. 1974.

RUBIN, Williams: Dada and Surrealist Art. New York  
Harry N. Abrams. S.a.

RUBIN, William S.: Dada Surréalisme, and Their Heritage  
The Museum of Moderns Art. Nueva York,  
1968.

RUIZ COPETE, Juan debios: Los "Ismos y su genuina  
tropa sevillana" ABC. 3-IV-1968.

SACS, Joan: Ramón Calsina. ART. nº 2. Barcelona 1933.

SALVADOR DALI. Rétrospective 1920-1980. CENTRE GEORGES  
POMPIDOU. Paris, Decembre 1979. Avril 1980.

SANABRIA, J: A.G. Lamolla a Madrid. LA TRIBUNA. Lérida  
16-XII-1935.

SANCHEZ BARBUDO, A.: El surrealismo de Max Ernst.  
HORA DE ESPAÑA. Valencia nº 1. Enero 1937.

SANCHEZ BARBUDO, A.: La Adhesión de los intelectuales  
a la causa popular. HORA DE ESPAÑA. Vol.  
VII. Valencia, Julio 1937.

SANCHEZ CAMARGO, M: Pintura española contemporanea. La  
Nueva Escuela de Madrid" Cultura Hispánica.  
Madrid, 1954.

SANCHEZ MARIN, Venancio: El pintor José Caballero.  
GOYA nº 62. Madrid, 1964.

SANTANA, Lázaro: Surrealismo en el Arte Indigenista  
Canario. LA PROVINCIA. Las Palmas.  
4 Octubre 1974.

SANTANA, Lázaro: 50 años de surrealismo en Canarias.  
LA PROVINCIA. Las Palmas, 27-X-1974.

SANDROW, N: Surrealism: Theater, Arts. Ideas. Harper  
& Row. New York. 1972.

SANTEIRO, José Ramón: "Maruja Mallo" LA GACETA LITE  
RARIA. nº 105. Madrid, 1 Mayo 1931.

SANTOS TORROELLA, R.: Genio y figura del surrealismo.  
Anecdota y balance de una subversión.  
COBALTO. Vol. II. Cuaderno Primero.  
Surrealismo, 1948.

SANTOS TORROELLA, Rafael: Salvador Dalí. Madrid, Afro  
disio Aguado, 1952.

SANTOS TORROELLA, Rafael: Angelita. EL NOTICIERO UNI  
VERSAL. Barcelona. Octubre 1967.

SANTOS TORROELLA, Rafael: Joan Massanet. Barcelona  
1973.

SANTOS TORROELLA, Rafael: Algunes notes entorn a una exposició de "El Surrealisme a Catalunya" en "El surrealisme a Catalunya". DAU AL SET, Barcelona, 1975.

SANTOS TORROELLA: Esteban Francés. EL NOTICIERO UNIVERSAL. Barcelona, 12 Octubre 1976.

SARTORIS, Alberto: Felo Monzón. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. 1965.

SERAL Y CASAS, T.: En el Mercantil. Exposición González Bernal - Corrales. LA VOZ DE ARAGON Zaragoza 9-v-1931

SERAL Y CASAS, T.: Ciria pintor apacible. AMANECER Nº 6. 1932.

SERAL Y CASAS, Tomás: Poemas del amor violento. Ilustraciones de Javier Ciria. Madrid 1933.

SERAL Y CASAS, Tomás: Muerte Española. Ilustraciones de Federico Comps Sellés. Colección Artistas Nuevos Clan. Madrid, 1949.

SHERLIN DAVIS, Bárbara: El teatro surrealista español REVISTA HISPANICA MODERNA núms. 3-4. N. York. Año XXXIII. Julio-Octubre 1967.

SINCLAIR, Upton: Cultura y Socialismo: ORTO nº 2.  
Valencia, 1932.

SISQUELLA, A: Decorativismo y Realismo. Edimar.  
Barcelona, 1954.

SOBRE, G.: Surrealistas catalanes de barrio.  
ARTES PLASTICAS nº 5. Barcelona, Febrero  
1976.

SOBY, James: Salvador Dalí. New York. 1941.

SOLAVES, J: Significació Social del Superrealisme.  
BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR. Any  
II, núms. 7-9 Julio-Septiembre de 1930.

SOLANO, Rosa María: Notas de Arte. Juan Ismael.  
REVISTA DE HISTORIA. La Laguna, 1945.

SOLDEVILA FARO, J: Els Loqifobistes. LA TRIBUNA  
Lérida, 29-5-1936.

SOLDEVILLA, Faro, J.: D'Art. ORIENTACIONES. Lérida  
27-1-1936.

SOLDEVILLA-FARO, J: Exposición Lamolla. LA TRIBUNA  
Lérida, 30-1-1934.

SOLDEVILLA FARO, J: Els Loqifobistes. LA TRIBUNA  
Lérida. 4-IV-1936.



SOLSONA, B.: Los pintores españoles de la Escuela Francesa. Buenos Aires, 1946.

SOLSONA, B.: El caso Louis Fernandez. Buenos Aires, 1950.

SOTO VERGES: José Caballero y la moral surrealista. ARTES. n.º 112. Madrid, Diciembre 1970.

SBU PAULT, PH: Collection fantôme. París. Galeria de Seine (s.a.)

SPANISCHE AVANTGARDE Zwischen Krieg und Bürgerkrieg 1920-38. Ausstellung/Vom. 12 März 1976. bis juli 1976.

SPIES, W.: Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch. Colonia, 1974.

SUBIAS, J.: Salvador Dalí. ALFAR. n.º 40. La Coruña 1924.

SUCRE, José María del: Federico García Lorca. CIUTAT Manresa, Junio 1927.

SURREALISME HISTORIC A CATALUNYA 1924-1936. Textos de Rodríguez-Aguilera y Cirici Pellicer. Bona Nova. Barcelona, 1975.

SURREALISME, Galeria André François. Petit. Paris  
1930.

SURREALISME. Galerie des Beaux-Arts. Bordeaux 2 Mai  
ler. septembre, 1971.

SURREALISMO EN ESPAÑA, Textos y documentación de  
Francisco Calvo Serraller y Angel Gon-  
zález García. Galeria Multitud. Madrid  
1975.

TABARANT: "Comentari a l'Exposició Toqores a la Ga-  
lerie Simon" L'OEUVRE, Paris. 1922.

TALENS, J: Vicente Aleixandre y el surrealismo.  
INSULA n.º 304. Madrid, Marzo, 1972.

TEIXIDOR, Juan: La pintura de Jaime Sans. DESTINO  
Barcelona, 30 de Marzo 1957.

TEIXIDOR, J: Angeles Santos. DESTINO. Barcelona,  
21-XI-1967.

TERIADE, E.: La Pintura de los jóvenes en París.  
LA GACETA LITERARIA. n.º 24. madrid.  
15-XII-1927.

TESTORI, G.: Fernández o la destrucción del tiempo  
ARTE ILLUSTRATA. n.º especial 19/20/21,  
julio, agosto, septiembre, Milán, 1969.

- THARRATS, J.J.: Guía elemental de la pintura moderna (1900-1950). Barcelona, 1948.
- THARRATS, J.J.: La bienal de Venecia bajo el signo del surrealismo" Max Ernst. REVISTA; Barcelona 1 julio 1954.
- THARRATS, J.J.: Cent anys de pintura a Cadaqués. Ediciones del Cotal, Badalona, 1981.
- THROLL SOBY, James: Salvador Dali . New York. The Museum of Modern Art. 1941.
- TORRALBA, Federico: Fichero de Artistas Aragoneses (Javier Ciria, Santiago Launas, Francisco Marín, Bañes, y José Manuel Vio-la). SEMINARIO DE ARTE ARAGONES. num. VI 1951.
- TORRALBA SORIANO, F.: Pintura contemporánea Aragonesa. GUARA EDITORIAL, Zaragoza, 1979.
- TORRE, Guillermo: La imagen y la Metáfora en la Novísima lírica. ALFAR nº 24. La Coruña Diciembre, 1924.
- TORRE, Guillermo de: Neodadaísmo y Superrealismo PLURAL. Año 1, nº 1, Enero, 1925.
- TORRE, Guillermo de: Del Arte Moderno como "número de fuerza" MEDIODIA nº VIII. Sevilla 1927

- TORRE, Guillermo de: Itinerario de la nueva pintura Española. Montevideo, 1931.
- TORRE, Guillermo de: Carta de Madrid y Vejamen del Salón de Otoño. GACETA DE ARTE n° 21. Tenerife, Noviembre 1933.
- TORRE, Guillermo de: Federico García Lorca. VERSO Y PROSA n° 3. Murcia, marzo 1927.
- TORRE, Guillermo de: El salón al fondo del lago o la obra de Dalí. ARTE n° 2 Madrid, Julio 1933.
- TORRE, Guillermo de: Carta de Madrid: Mateos y sus Castellanismos. GACETA DE ARTE n° 23. Tenerife Enero-Febrero 1934.
- TORRE, Guillermo de: Carta de Madrid. Contribución a un Derribo. GACETA DE ARTE n° 28. Tenerife. Julio 1934.
- TORRE, Guillermo de: Pintura Constructiva. Luis Castellanos, en el Ateneo. GACETA DE ARTE n° 28. Tenerife Julio 1934.
- TORRE, Guillermo de: Monografías Española de Arte nuevo. REVISTA DE OCCIDENTE. n° CXXXV Madrid, Septiembre 1934.
- TORRE, Guillermo de: El suicidio y el surrealismo. REVISTA DE OCCIDENTE, Madrid, Julio 1935.

TORRE, Guillermo de: "Almanaque Literario 1935".  
Plutarco, Madrid, 1935.

TORRE, Guillermo de: Realismo y superrealismo. EL SOL  
Madrid 8-III-1.936.

TORRE, Guillermo: Que es el Superrealismo? Columba.  
Buenos Aires, 1955.

TORRE, Guillermo de: Un siglo de Arte Español 1856-1956 .  
Madrid, 1955.

TORRE, Guillermo de: Ut pictura poesis. PAPELES DE  
SON ARMADANS. Mallorca. LXXXII. Enero 1963.

TORRE, Guillermo de: Minorias y masas en la cultura y  
en el arte contemporáneo. Buenos Aires,  
1963.

TORRE, Guillermo de: Para un balance del medio siglo  
europeo. Buenos Aires, 1965.

TORRE, Guillermo: Historia de las Literaturas de Van-  
guardia. Guadarrama, 1974.

TORRES-GARCIA, J.: Art-Evolució. UN ENEMIC DEL POBLE. n.º :  
Noviembre, 1917.

TORRES-GARCIA, J: Un grup D'Art Construtiu a Madrid.  
ART n.º 5. Barcelona, Febrer 1934.

- TORRES, L: Javier Ciria triunfa ante sus paisanos.  
HERALDO DE ARAGON, Zaragoza 23 octubre 1951.
- T.R.B.: Nuevas tendencias. El arte de González Bernal  
DIARIO DE AVISOS DE ZARAGOZA, 14-IV-1931
- TRENAS, Julio: Así trabaja Pepe Caballero. PUEBLO,  
Madrid, 2 Noviembre 1957.
- TRUJILLO, J.M.: Juan Ismael. Centro de Exposición e In-  
formación permanente de la Construcción. Ma-  
drid, Noviembre 1935.
- T.S.C.: En el Mercantil. Exposición González Bernal-  
Corrales. La Voz de Aragón. Zaragoza, 9 de  
Mayo 1931.
- T.S. y C.: La Exposición de Corrales y González Bernal  
en el Centro Mercantil. LA VOZ DE ARAGON.  
Zaragoza 6-V-1931.
- TZARA, Tristan: Le papier collé ou le proverbe en Peinture  
CAHIERS D'ART n° 2. 1931.
- TZARA, Tristan: Le surréalisme et l'Après guerre.  
Paris, 1947.
- ULLAN, José Miguel: La Muerte Soñada. TRIUNFO, Madrid,  
1-XII-1.973.
- UN ALTRE ASPECTE DE JOSEP DE TOGORES. Pintures de  
l'epoque de Paris 1928-1930" IANUA, Barcelona  
Maig de 1975.

UROGALLO, El: Número dedicado al surrealismo. Madrid,  
Año V núms. 29-30 septiembre, octubre, no-  
viembre, diciembre 1974.

VALDEAVELLANO, E.G. de: Exposición Maruja Mallo  
LA EPOCA. Madrid, 2 de Junio de 1928.

VALENTE, José Angel: Don Antonio Machado, La Residencia  
y Los Quinientos. INSULA nº 169. Madrid,  
Diciembre 1960.

VALLE, A. del: Fotografía al minuto, de GECE. PAPEL  
DE ALELUYAS nº 1. Sevilla, Julio 1927.

VALLES ROVIRA, José: Manera-Massanet-Massot-Molons-  
Sibecas- E. Vallés y la Pintura Ampurdanesa.  
CORREO DE LAS ARTES nº 32. Junio-Julio 1961.

VAROIC: Carbonell. Exposició Homenatge. EL ECO DE SITGES  
nº 4470. Diciembre, 1977.

VAX, L: L'Art et la littérature fantastique. Paris,  
1960.

VEIA, Fernando: El Suprarealismo. REVISTA DE OCCIDENTE  
nº XVIII, Madrid, diciembre 1924.

VICTORIA, Celia: Moreno Villa se Mexicaniza. TODO  
Mexico, D.F. 28-XI-1940.

VIDELA, Gloria: El Ultraismo. Gredos, Madrid, 1971.

VIOLA, J: plastica. ART. Lérida, nº 5.

VIOLA, J: Escultura. ART. Lérida, nº 6.

VIOLA, J: Notas. ART. Lérida nº 7.

VIVANCO, Luis Felipe: Nueva pintura española. José Caballero. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. nº 16. Madrid, Julio-Agosto 1950.

VIVANCO, Luis Felipe: Comentando algunos textos de Benjamín Palencia. CLAVILEÑO nº 7. Madrid Enero-Febrero 1951.

VIVANCO, Luis Felipe: Rafael Zabaleta. Madrid s.a.

VIZCAINO, Julian: Gonzalez Bernal. Breviario. (Recuerdos de una entrañable amistad). HERALDO DE ARAGON. Zaragoza, 12 de Junio, 1977.

WALDBERG, P: Temoins et temoignages. Chemins du Surrealism. Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.

WALDBERG- Patrick: Le surrealisme. Geneve, Skira 1968.



WALLIER, D.: Louis Fernández. ART NEWS AND REVIEW.  
Londres, 1956.

WESCHER, H: Historia del Collage. Gustavo Gili.  
Barcelona. 1976.

WESTERDAHL, E.: Notas sociales sobre la pintura de  
Juan Ismael. LA TARDE. S.C. de Tenerife  
7-I-1.931.

WESTERDAHL, Eduardo: Tendencias horrorosas y heroicas  
en la pintura social. GACETA DE ARTE. Tene-  
rife, Julio 1932.

WESTERDAHL, E.: Pablo Picasso intelectualismo, sumisión  
y <sup>relación</sup> automática de la pintura. GACETA DE ARTE  
nº 19. Tenerife. Septiembre 1933.

WESTERDAHL, E.: Alfonso Ponce de León: GACETA DE ARTE  
nº 13. Tenerife Marzo 1933.

WESTERDAHL, Eduardo: Maruja Mallo la constante dramática  
de su pintura. GACETA DE ARTE nº 17. Tenerife  
Julio 1933.

WESTERDAHL, E: Pablo Picasso intelectualismo, sumisión  
y relación automática de la pintura.  
GACETA DE ARTE nº 19. Tenerife, septiembre  
1933.

WESTERDAHL, E.: Reaparición animalista y peligros.  
GACETA DE ARTE nº 22. Tenerife, Diciembre  
1933.

WESTERDAHL, E.: Croquis conciliador del arte puro y so-  
cial. GACETA DE ARTE nº 25. Tenerife.  
Abril 1934.

WESTERDAHL, E.: El pintor social. Hans Tombrock.  
GACETA DE ARTE. Tenerife nº 25. Abril 1939.

WESTERDAHL, E.: Joan Miró y la polémica de las reali-  
dades. GACETA DE ARTE nº 38. Tenerife,  
Junio 1936.

WESTERDAHL, E.: Exposición de arte contemporaneo. Fotos  
Objetos, Libros y Revistas Surrealistas.  
GACETA DE ARTE. S.C. de Tenerife, Junio 1936.

WESTERDAHL, E.: Hablo de Juan Ismael. LA TARDE. S.C.  
de Tenerife 12-X-1952.

WESTERDAHL, E.: Felo Monzón en el Puerto de la Cruz.  
LA TARDE. S.C. de Tenerife. 12-V-1955.

WESTERDAHL, E.: Realismo social etcétera del año 30.  
SUMA Y SIGUE DEL ARTE CONTEMPORANEO nº 3.  
Abril, Mayo, Junio, 1963.

WESTERDAHL, Eduardo: Oscar Domínguez. Colección Nueva Orbits. Barcelona, 1968.

WESTERDAHL, Eduardo: L'Art Surrealiste. Hazan. Paris, 1969.

WESTERDAHL, Eduardo: Oscar Domínguez. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

WESTERDAHL, E: El arte en Gaceta de Arte. Prefacio a la edición facsímil de Gaceta de Arte. Turner Madrid, 1981.

XURIGUERA, Gerard: Pintores Españoles de la Escuela de París. Iberico Europea de Ediciones. Madrid, 1974.

ZAMBRANO, M.: La escondida senda de Luis Fernández. TRIUNFO. Madrid, I-XII-1973.

ZERVOS, C.: Louis Fernandez. CAHIERS D'ART, II, 1950.

ZEUXIS: Exposición Manuel Corrales y González Bernal En el Centro Mercantil. REVISTA DE ARAGON Julio 1931.

ZUÑIGA, Angel: Gentes. Esteban Francés. DESTINO, Barcelona, 4 Junio 1960.

R. 160.074

GH



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314414446

Lucía Elena García de Carpi

DD

703.6-5(46)

GARC-02

EL SURREALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA

1924-1936

TOMO II

Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1983

Geografía e Historia

Colección Tesis Doctorales. Nº

173/83

© Lucía Elena García de Carpi  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-23182-1983

614072191

124025094

EL SURREALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA

1924-1936

TOMO II

SELECCION DE TEXTOS EN TORNO AL SURREALISMO ESPAÑOL

Lucía García de Carpi



## I N D I C E

	<u>Páginas</u>
ANDRE BRETON. "Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene" (1922). ....	1
GUILLERMO DE TORRE. Neodadaísmo y superrealismo (1925). ....	30
M. ARCONADA. Hacia un superrealismo musical. (1925). ....	39
LOUIS ARAGON. Conferencia en la Residencia de Estudiantes (1925). ....	62
JOSE BERGAMIN. Nominalismo supra-realista - (1925). ....	71
PIERRE PICON. La revolución super-realista (1925). ....	75
SEBASTIAN G ASCH. Del cubismo al superrealismo (1927). ....	87
SALVADOR DALI. Nous límits de la pintura - - (1928). ....	102
-Realidad y subrerrealidad (1928). ....	115
-En el moment (1929). ....	124
-L'alliberament dels dits (1929). ....	126



	<u>Pàgines</u>
SEBASTIAN GASCH. Superrealismo. (1929).....	131
SALVADOR DALI. Posició Moral del surrealisme (1930). ....	137
J.R. MASOLIVER. La bête andalouse (1930)....	145
-Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya (1930). ....	151
J.SOLANES-VILAPRENYO. Significació social del superrealisme (1930). ....	161
RENE CREVEL. Esprit contre raison. (1931)....	168
-Esprit contre raison (1931) (Recensió del acto). ....	173
SALVADOR DALI. El Surrealisme al servei de la revolució (1931). ....	176
JOSE VIOLA CAMON. Escultura. ....	179
M.A. CASSANYES y VIOLA. Exposició Logicofo-bista (1936). ....	183
ANDRE BRETON. Saludo a Tenerife (1.935)....	189
-Entrevista realizada por la revista Índice (1.935). ....	192
-Arte y política (1.935). ....	200
-Carta de despedida de Tenerife (1.935)...	204
BENJAMIN PERET. Carta de despedida de Tenerife (1.935).	205
E. WESTERDAHL, D. PEREZ MINIZ, P. GARCIA CABRERA, D. LOPEZ TORRES, A. ESPINOSA:	
-Criterio de G.A. sobre el surrealismo - (1.935). ....	206

-III-

Páginas

ANDRE BRETON. El castillo estrellado - - (1.936). .....	210
-Visita a León Trotsky (1.938).....	215
PIERRE MABILLE. Méjico y España. (1938).	218
J.E. CIRLOT. Más allá del Surrealismo (1.971). .....	221.



CARACTERISTICAS DE LA EVOLUCION MODERNA Y LO QUE EN

ELLA INTERVIENE

Conferencia de ANDRE BRETON pronunciada en el Ateneo de Barcelona, el 17 de Noviembre de 1922.

SEÑORAS Y SEÑORES,

La desenvoltura pierde la mayor parte de sus derechos al salir de sus fronteras, pues de otro modo es probable, aunque he meditado poco sobre los recursos de una conferencia, que me comportara ante ustedes de manera distinta. De modo general, estimo, en efecto, que en esta circunstancia no ha lugar un estudio crítico y el más mínimo efecto teatral serviría mucho mejor a mis propósitos. Como Alfred Jarry ante el telón el día del estreno de Ubu Roi, sentado frente a esa mesa que no se mantenía en pie, con un vaso de absenta al alcance de la mano y paseando sobre los espectadores del teatro de "l'Oeuvre" una mirada embrutecida; o Arthur Gravan, durante la guerra, ante una multitud que había acudido al Salón de los Independientes de Nueva York para oírle hablar del humor moderno, arrastrándose sobre la escena emitiendo hipidos y empezando a desnudarse con gran emoción de la concurrencia, hasta que la policía vino a po

ner fin brutalmente a sus ejercicios... fuera de aquí, estos son los ejemplos que hubiese contemplado. Bien - considerado, el sentido de la provocación es todavía - lo que de más estimable nos queda en esta materia. Una verdad siempre ganará cuando tome para expresarse un - tono ofensivo. En fin, cualquiera que sea mi punto de - vista, no me siento poseído del deseo de imponerlo, y sólo lo considero importante mientras no he conseguido hacerlo compartir. A este precio es como, junto con - aquellos a quienes estimo, esperamos mantener cierta - aristocracia del pensamiento, que es la única cosa por - la que puedan acaso hacernos "regresar a la tradición", lo cual, por otro lado, nos trae absolutamente sin cuida - do ya que esta tradición, si existe, actúa con asombro - sas sacudidas y se muestra en sus opciones infinitamente menos rigorista y terca que los pedantes que hablan en - su nombre.

Pero, repito, estamos en Barcelona, y mi perfecta - ignorancia de la cultura española, del deseo español, una iglesia en construcción que no me disgusta si olvido que es una iglesia, su clima, las mujeres con las que me cru - zo en la calle, esas mujeres que me son tan deliciosamen - te extrañas, desconciertan un poco mi audacia. No puedo poner nombre en ninguno de sus rostros, señores, y, por tanto, durante un segundo, creo que estamos muy cerca - de entendernos. Ustedes sin duda no están mal dispues - tos para conmigo y para probarles que deseo que todo su - ceda lo mejor posible, añadido que, puesto que son ustedes

artistas, quizás haya entre ustedes un gran artista o, quien sabe, un hombre de los que a mí me gustan, el -  
cual distinguirá a través del ruido de mis palabras, -  
una corriente de ideas y de sensaciones no muy diferen-  
tes de la suya. Digo de ideas y de sensaciones porque  
yo mismo actúo en un mundo en el que las sensaciones -  
cuentan más que las ideas, se desprenden en cierto modo  
de las ideas, al igual que las ideas proceden, según -  
se nos ha enseñado, de sensaciones elementales. Cuento  
mucho más con la comunicación de esas sensaciones que  
con la virtud persuasiva de las ideas. Por otra parte,  
confío mucho en esa curiosidad impenetrable que hace -  
que desde el punto de vista intelectual, un país está,  
a veces, dispuesto a acoger la primera sugestión que -  
llega del exterior; todo lo cual me permite abandonar -  
estos preámbulos. Y envío desde aquí un saludo a mi -  
gran amigo Francis Picabia, que está en la sala, a Picabia,  
a quien le gustaría ser insensible y cuyo corazón está,  
sin embargo, un poco prendado de este país que me dice  
ser la Irlanda de España y del cual, así lo espero al me-  
nos, se acuerda un hombre al que ambos amamos, Pablo -  
Picasso.

Merodean actualmente por el mundo algunos indivi-  
duos para quienes el arte, por ejemplo, ha dejado de -  
ser un fin. (Para prevenir cualquier eventualidad, de-  
claro eludir por anticipado la discusión artística.) Se

que para ninguno de ellos se trata ya de amenizar, por -  
poco que sea, los ocios de nadie. Si al comprometerse -  
con los artistas les ha sucedido que se hable de ellos,  
no por ello hay que creer que sólo pueden manifestarse -  
en el arte. Esta raza de hombres no está, sin duda, cer-  
ca de extinguirse y debe, en todas las ramas de las acti-  
vidades, mostrar de lo que es capaz. Llegará un día en  
que las ciencias, a su vez, serán abordadas con ese espí-  
ritu poético que a primera vista parece serles tan con--  
trario. Es en cierto modo el genio de la invención lo -  
que está rompiendo sus cadenas y se dispone a llevar a di-  
versos lugares sus dulces estragos. No afirmo nada a la  
ligera y tengo respuesta para la objeción que algunos de  
ustedes, señores, no dejarán de hacerme: son ustedes víc-  
timas, me dirán, de un espejismo; su sueño, tan viejo co-  
mo el mundo, es el de ir a llamar a las puertas de la - -  
creación, ante las cuales otros muchos han sucumbido. La  
gran astucia de ustedes es extenderse en esa especie de  
solar hacia el cual ya vuestro Apollinaire y algunos otros  
han intentado arrastrarnos. ¿Y qué supo decir Apollinaire  
de ese espíritu moderno que consumió su tiempo invocando?  
Basta con leer el artículo aparecido unos días antes de -  
su muerte y titulado: "El nuevo espíritu y los poetas",  
para asombrarse del vacío de su meditación y de la inuti-  
lidad de todo ese ruido... Perdónenme, señores, si he re-  
basado su pensamiento. Que haya habido en el alma de al-  
gunos precursores más fe ciega que angustiosa lucidez, es-  
to, que es innegable, no puede de ninguna manera suprimir

el problema. Todos ustedes saben que una obra como la - de Rimbaud no se detiene como enseñan los manuales, en - 1875, y es un error creer que penetramos su sentido si no se sigue al poeta hasta su muerte. Esta obra, que -y no descubro nada- ha revolucionado la poesía, merece permanecer como vigía en nuestro camino. En este sentido, la - acompaña la obra de otro gran poeta desgraciadamente poco conocido, Germain Nouveau, que, joven aún, renunció incluso a su nombre y se puso a mendigar. La razón de una actitud como ésta constituye un asombroso desafío a las pala-bras, pero ¿no ocurría lo mismo con la esfinge, cuya pre-gunta, sin embargo, era inevitable?.

Sí, es la fatalidad de esa pregunta, no cabe duda, - la que pesa sobre nosotros y a medida que avancemos a través de los hombres y las ideas de las que pienso hablar-les esta tarde, nos hallaremos siempre en presencia de - esta pregunta que sólo irá cobrando más o menos intensidad. A este respecto conviene observar que Rimbaud no hizo más que expresar, con sorprendente vigor, una inquietud que - seguramente no habían evitado miles de generaciones y prestarle esa voz que aún resuena en nuestros oídos. A muy es-casos intervalos creíamos antes de llegar hasta él, sor-prender en el lamento de un sabio, en la defensa de un - criminal, en el extravío de un filósofo, la conciencia - de esa espantosa dualidad que es la llaga maravillosa sobre la que puso el dedo. Pero no es más que una falsa - alarma; cada vez que esto sucede, inmediatamente se vuel-ve a cerrar el abismo y el mundo regresa durante un siglo a sus pueriles andamiajes y a sus burdas evidencias.



¿Somos un poco libres? ¿Iremos al menos hasta el fi  
nal de este camino que vemos tomar a nuestros actos y que  
es tan hermoso cuando nos detenemos para mirarlo?. ¿Este  
camino no es de apariencia engañosa?, ¿para qué estamos  
hechos y a qué podemos aceptar servir?, ¿debemos abando-  
nar toda esperanza?.

De esta angustia está hecha la pregunta que nos ocu-  
pa, pregunta más angustiosa aún cuanto que se nos da la  
vida para reflexionar en ella y quién sabe si, por ventu-  
ra la resolviéramos, no moriríamos de todas formas.

Como consecuencia de reflexiones de esta índole, el  
verano pasado me propuse reunir en París un Congreso, -  
llamado del Espíritu Moderno, en el seno del cual me pro-  
metía verificar una idea que me había venido, un dispara  
te como se verá, pero a la que yo tenía la debilidad de  
tener apoyo. A través de un gran número de producciones,  
algunas del todo desprovistas de personalidad, otras que  
me parecían muy poco recomendables, de las que nos abru-  
ma cada día la industria del libro y del cuadro, había -  
creído distinguir un mínimo de afirmaciones comunes, ar-  
día en deseos de inferir de ellas una ley de tendencia -  
para mí uso personal. Puede que la pobreza de medios -  
no significase indigencia de fondo, puede que todos es-  
tos cerebros estuviesen poseídos por un mismo deseo y -  
que ganasen en dejar de desconocerse. Juzguen ustedes -

de mi ingenuidad. Después de recibir algunas negativas (el señor André Gide desdeñaba participar en un congreso en el que, según decía, queríamos enseñar a hacer obras de arte en serie), había conseguido a duras penas conven- cer a un representante de cada uno de los cinco o seis - grupos aparentemente operantes que se comprometía a estudiar conmigo el modo de realizar mi proyecto. De una confrontación de los valores modernos, para emplear el lenguaje de algunos de mis colaboradores, esperábamos, en fin, un gran esclarecimiento. Muy pronto hubo que desengañar-se. Los preparativos del congreso no acababan nunca. - Además, la asombrosa vanidad de cada uno se empleaba en hacerlo todo imposible. Para terminar, el señor Tristan Tzara, que no veía el modo de sacar provecho de todo esto, y a quien, algunos recortes de prensa, como de costumbre, se le habían subido a la cabeza, tuvo a bien tomar una preponderancia en el congreso que mucho me cuidé de disputarle.

Estaba ya curado de mi ulusión y muy resuelto, en adelante, a no probar fortuna intelectual por caminos - tan precarios. Sin querer llevar el debate al terreno de la sinceridad, hay que admitir que, en justa compensa- - ción, es hoy en día más lucrativo hacerse pasar por independiente que aspirar a recompensas oficiales. Con la - peor fe del mundo se ha acusado a algunos de mis amigos y a mí mismo de querer resucitar la "poesía maldita". -

Aparte de que aplicada a aquellos para quienes se inventó esta expresión ya me parece deplorable (no se podía esperar más de Verlaine, a quien dejamos, junto a Samain, para las muchachitas provincianas), hay que reconocer que - para llegar a semejante resultado, el método empleado sería bastante malo. Si aún pudiera hablarse de poesía maldita, sería a propósito de la poesía académica, hacia la cual, sabido es que no profesamos ningún afecto.. Bastante fastidioso es ya que la simulación más necia de la originalidad en material intelectual encuentre hoy estímulos por doquier. No, esto no lo digo con el fin de reclamar para el artista o el hombre el romántico privilegio del exilio. Pero sí he querido señalar que es imposible hoy en día concebir una poesía maldita, pues dejando por esa misma razón de ser maldita, se pondría inmediatamente de moda. Este paréntesis tiene como motivo, señoras y señores, hacerles comprender las razones por las que evito emplear las palabras de "espíritu moderno" para designar el conjunto de las investigaciones de las que nos ocupamos, quiero decir aquellas que valen la pena de ser tomadas en consideración. Se ha abusado mucho de esas palabras últimamente, y ello, muy a menudo, para enmascarar cierto oportunismo que es ya bastante repugnante de por sí para que tenga necesidad de insistir. Para convencerse, no tienen más que consultar les Feuilles libres o la Vie des Lettres. Sería, actualmente, más imprudente que nunca aventurar largas generalidades sobre esta cuestión. Sólo serviría para agravar el malentendido del que me esforzaba antes

por darles una idea. Más vale, a mi modo de ver, no entregarse por más tiempo a esa necesidad de afirmación - de una causa común a muchos hombres y atenerse a acercar, como propongo que se haga aquí, algunas voluntades particularmente típicas, escogidas entre aquellas de las que puedo en gran medida responder y que he agrupado con la única preocupación de revelar a grandes rasgos lo que he atisbado acerca de la evolución que se realiza en Francia desde el día aún no muy lejano en el que cobré conocimiento de ella.

Primero, unas palabras sobre los movimientos que se han sucedido desde el simbolismo y el expresionismo, y sobre los cuales sólo poseo datos históricos, puesto que no he asistido siquiera a su decadencia. Se ha hablado muy mal de las escuelas y muchos dicen que el "genio" no les debe nada. La palabra "escuela" sería tan tendenciosa si no supiéramos que, a distancia, es imposible apreciar lo que muere en una insurrección, y más aún en un movimiento de pensamiento. Pienso en el poema de Charles Cros, - un verdadero inventor, en el que se hallan estos versos:

Or je suis bien vivant: le vent qui vient m'apporte  
Une odeur d'aubépine en fleurs et de lilas,  
Le bruit de mes baisers couvre le bruit des glas.<sup>2</sup>

---

(2) Ahora bien, estoy vivo: el viento que llega me trae/  
Un olor de lilas y de espino en flor/El ruido de mis  
besos cubre el ruido del fúnebre tañido.

Puede que esto haya sido escrito durante un momento de exaltación admirable. Es bastante triste señalar que ya no son más que pobres versos. Es que la misma máscara recubre el pensamiento y el rostro de los hombres en su muerte. Cuando ya no hay entusiasmo, ¿quién es capaz de tomarla en cuenta?. Sin embargo, cada uno de esos movimientos que nombramos debía de corresponder a una realidad perdida desde entonces. Lo que podemos saber del siglo XIX francés nos confirma en esa opinión. Si no son los movimientos quienes han hecho a los hombres, es muy raro que los mejores hayan permanecido ajenos a ellos. - Hay ahí una fuerza, por otra parte, bastante misteriosa, fuera de cuya sumisión no veo salvación, en una época dada, para el espíritu. Y que no se me objete que esta aparente concesión a la época en que vive, se opone a que un hombre ejerza una influencia duradera. El caso de Stendhal es el autor de un manifiesto romántico tan fogoso como - los demás. Y es también al romanticismo al que cabe, - a mi juicio, vincular a los dos poetas principales de la poesía contemporánea: por una parte Aloysius Bertrand, quien, a través de Baudelaire y Rimbaud, nos permite llegar a Reverdy; por otra, Gérard de Neval, cuya ánima va de Mallarmé hasta Apollinaire para llegar hasta nosotros.

Es probable, pues, que la historia de los movimientos intelectuales más recientes se confunda en su conjunto con la de las personalidades más notorias de nuestro tiempo. Sin embargo, aunque conviene distinguir en esta

historia tres etapas sucesivas, estimo que el cubismo, - el futurismo y Dada no son tres movimientos distintos y que los tres participan de un movimiento más general, cuyo sentido y envergadura no conocemos aún con precisión. A decir verdad, el segundo no presenta exactamente el - mismo interés que los otros dos y debemos, para tomarlo en consideración, atenernos sólo a su intención. Pero considerar sucesivamente el cubismo, el futurismo y Dada, es seguir la evolución de una idea que está actualmente a - una cierta altura y que no espera más que un nuevo impulso para continuar describiendo la curva que le es asignada.

Un hombre cuya decisión parece, en algunos aspectos, haberlo desencadenado todo, ya que por más que no - regule, en apariencia, más que la suerte de la pintura, tiene extremada importancia para el pensamiento y la vida, es sin duda alguna Picasso. No olvidemos que el - principio de esta deformación más o menos lírica que - Matisse y Derain habían sacado, creo, de los negros, estaba muy lejos de liberar a la pintura de esta convención representativa con la cual Picasso no temió ser el primero en romper. Con este descubrimiento de un terreno virgen, en el que puede darse libre curso a la fantasía más fulgurante es la primera vez que se impone, quizá, de modo tan importante en este cierto aspecto fuera de la ley que ya no perderemos de vista al avanzar. Esto se debe - a que la pintura parecía estar, antes de Picasso, mucho más a la merced de sus medios materiales que, por ejemplo

la literatura. Quizás llegue el día en que la vida misma ya no esté sometida a lo que se representa aún corrientemente como sus necesidades prácticas. En esto ha consistido para mí la llamada revelación "cubista" y en esto sólo, pues la doctrina cubista, en absoluto imputable a Picasso de la cual es, por cierto, el primero en reírse, me parece mediocre e indefendible.

Desembocando si se quiere del cubismo, en el sentido de que comparte con Picasso la concepción de un arte que deja de ser un arte artificial, rehusándose a ponerle límites, como los seguidores de Picasso se habían - - apresurado a hacer, sospechosos por eso mismo ante ellos, Francis Picabia y Marcel Duchamp aparecen como con el - deber de oponerse, con toda su actividad de artistas y - con toda su vida, a la formación de un nuevo tópico que nos haría recaer más bajo que tierra. Ambos tienen en común que van sin perder de vista ese punto de elevación - capital en el que una idea equivale a cualquier otra, - donde, por decirlo así, la estupidez resume una suma de inteligencia y donde el mismo sentimiento se complace en negarse. Los más bellos juegos del mundo, empezando por la ilusión de no estar solo y, por consiguiente, de poder producir útilmente, son burlados por ellos sin ninguna piedad. Pero mientras que Marcel Duchamp parece meditar aún actualmente sobre una experiencia destinada a dilucidar la antinomia que amenaza convertirse en atroz, de la razón y los sentidos (y es cierto que a pesar de -

tanta intelectualidad, el erotismo, por ejemplo, está al orden del día) vemos a Francis Picabia tomarla con el hecho social y, con una desecación cada vez mayor del - aire que nos rodea, esperar el olvido de nuestra desgracia merced a alguna fiebre milagrosa. Puede parecer - - extraño que hable así de dos pintores, pero desde el punto de vista en que me sitúa, las actividades de Francis - Picabia y Marcel Duchamp, completándose la una con la - - otra, se me aparecen como verdaderamente inspiradas. Su vigilancia, que no se ha desmentido un solo instante desde hace diez años ha impedido a veces que naufragase el hermoso navío que nos lleva y estoy seguro de que, sin - saberlo, tienen en la cabeza todo el plan del viaje que no les es permitido desplegar en su conjunto y del cual tienen conocimiento con una sola hora de antelación. Y que se entiende bien que ya no se trata de pintura, y - que esta forma parte, a lo sumo, de la estela como el - canto de un pájaro. Se concibe entonces qué ilógico sería recurrir a las referencias ordinarias para juzgar la exposición de dibujos de Picabia que se inaugura mañana en la Galería Dalmau. Aquí, nos referimos no ya a la - pintura, sino a algunos de los paisajes interiores de un hombre en camino desde hace tiempo hacia el polo de sí mismo.

Esta gracia para situar, con dones lo más personales posibles, en el tiempo y, puesto que no hay más remedio, por medio de colores y palabras, esa turbación -



que es oscuramente la de cada uno de nosotros, no ha abandonado, por supuesto, hoy en día, a Giorgio de Chirico. Ese pintor que vive en Italia y cuyas últimas obras, para un observador poco penetrante, parecen hacer concesión tras concesión al más estéril academicismo, nos mantienen en la esperanza de una promesa demasiado emocionante como para que podamos alejarnos de él con indiferencia. Es a Chirico, en efecto, a quien debemos la revelación de los símbolos que presiden nuestra vida instintiva y que, ya nos lo esperábamos, se distinguen de los de las épocas salvajes. Conviene, de cuando en cuando, tener en cuenta el terror y no puedo dejar de ver, en todos los cuadros pintados por Chirico desde 1912 a 1914, otras tantas imágenes rígidas, por ejemplo, de la declaración de guerra. Hay mucho, en el aparato de la profecía, puestos a un lado los escrúpulos, con lo que seducirnos largo tiempo. Y por vez primera desde hace siglos, Chirico nos hace escuchar la voz, irresistible e injusta, de los adivinos.

Max Ernst se las ingenia hoy para conciliar esas dos tendencias probablemente irreconciliables, sobre cada una de las cuales tiene un pie el humor moderno. Dando una vez paso a una, otra vez a otra, inclinándose, sin embargo, hacia la última, ese joven se halla también al acecho de una especie de pánico de la inteligencia del que no

ha dejado de extraer hasta ahora algunas fulguraciones singulares. Se vuelve también del lado de los locos y hay trazos en su obra de esa especie de primitivismo divertido que se acomoda en sus dibujos y su vida, a las peores complicaciones. En fin, comenta tanto como Man Ray, aunque de una manera muy distinta, las nuevas condiciones impuestas a las artes plásticas por la introducción de la fotografía y llega a la conclusión de la necesidad de un subjetivismo casi total, que no respeta siquiera el concepto general del objeto y reacciona hasta con la visión que nosotros podamos tener del mundo exterior.

Man Ray, a partir del cual habremos acabado con los pintores, puede pasar antes que nada por un fotógrafo, en el sentido de que ha escogido muy a menudo para expresarse, este instrumento moderno, y me atrevería a decir que revelador por excelencia: el papel sensible. El misterio de la fotografía está intacto en el sentido de que la interpretación artística se encuentra reducida al mínimo. Admito en todo caso que se tome un interés relativo en el arreglo, sobre una mesa de comedor, de algunas frutas o que se encuentre bello un manojo de llaves. No es una razón para pintarlos, y ¡cuánto agradezco a Picasso que para descansar de la pintura, fabrique con chapa y trozos de periódico pequeños objetos para disfrutarlos él mismo! Man Ray, con un procedimiento propio, obtiene un resultado análogo sobre una hoja de papel. Se encuentra

sin duda en ello la perspectiva de un arte más rico en sor  
presa que la pintura, por ejemplo. Pienso en Marcel Du- -  
champ yendo a buscar a sus amigos para enseñarles una jau-  
la sin pájaro y llena hasta la mitad de terrones de azúcar,  
y pidiéndoles que levanten la jaula, extrañándose éstos de  
hallarla tan pesada porque lo que habían tomado por terro-  
nes de azúcar era en realidad trocitos de mármol que Duchamp  
con gran dispendio, había hecho aserrar a estas dimensio-  
nes. Esta jugarreta equivale para mí a todas las demás ju-  
garretas del arte reunidas. Esta anécdota explica bastante  
bien la novedad de las investigaciones de Man Ray. Aquí -  
es donde resulta difíciles de diferenciar de las investiga-  
ciones propiamente poéticas a las que llegamos, ofreciéndo-  
me una transición lo bastante fácil como para que parezca -  
que la he preparado con toda premeditación.

Mientras que en pintura puede decirse que esos seis -  
hombres aún vivos no poseen ningún antecedente (sería absur-  
do hablar acerca de ellos de Cézanne, el cual, en lo que me  
concierno, me trae absolutamente sin cuidado y cuya -a pe-  
sar de sus panegiristas- ambición artística y actitud huma-  
na he considerado siempre como imbéciles, casi tan imbéci-  
les como la necesidad actual de ponerlo por las nubes), -  
bien es cierto que en poesía podemos remontarnos bastante  
lejos para hallar la primera manifestación de ese espíritu  
que nos ocupa, el punto de partida de esta evolución cuyos  
rasgos generales empezamos avislumbrar. En 1870 ya Isidore  
Ducasse, bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont, publica  
bajo cuerda: Les Chants de Maldoror, de igual modo que se las

arreglará él mismo para llegar hasta nosotros también bajo cuerda. A este hombre, del que no poseemos, al igual que del marqués de Sade, más que retratos apócritos, incumbe quizás en su mayor parte la responsabilidad del estado de cosas - poético actual, si así puedo expresarme. Actualmente escribía ya, nuevos escalofríos recorren la atmósfera intelectual. Se trata de "saber mirarlos cara a cara". Todavía hoy se trata de lo mismo. Para Ducasse, la imaginación ya no es esa hermanita abstracta que salta a la cuerda en un jardín; la habéis sentado en vuestras rodillas y habéis leído en sus ojos vuestra perdición. Escuchadla y creeréis primero que no sabe lo que se dice; no sabe nada y después, - con esa manecita que habéis besado, acariciará en la sombra alucinaciones y trastornos sensoriales. No sabemos lo que quiere, pero nos da conciencia de otros muchos mundos a la vez, hasta el punto de que pronto ya no sabremos cómo comportarnos en éste. Entonces se iniciará el proceso, siempre reiterado, de todo. La verdad, a partir de Ducasse, ya no tiene un haz y un envés: el bien hace resaltar el mal de modo tan agradable. ¿Y dónde no hallar lo bello? "Bello como la curva que describe un perro corriendo detrás de su amo... bello como una inhumación precipitada... bello como el encuentro casual de una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas" Y como todo esto corre todavía el riesgo de dar fruto y no hace falta fruto. Ducasse se tomó el trabajo, antes de morir muy joven aún, de dar una réplica a su primer libro, titulada Poésies, en la que recurrir con un humor infinito al sentimiento de la medida como si no bastase que con él el famoso: Todo está permitido de Nietzsche no se hubiese quedado platónico y que quisiese significar que la mejor regla aplicable al espíritu sería la del desenfreno.

Después de esto ¿para qué extenderme en el caso de - Rimbaud, para quien parecen haber sido inventadas estas pa labras: Dominio público?. Hoy en día, es a quien más pasea rá por los admirables lugares donde se decidió la derrota de un alma que, igual que la precedente, no era la de un - artista como los demás, es decir, de un profesional. De na da me serviría recordar otros gritos distintos de aquellos que todo el mundo escuchó: "No estamos en el mundo", y des pués:

Tout à la guerre, à la veneance, à la terreur!  
Mon esprit, tournons dans la morsure, Ah! passez  
Républiques de ce monde... Des empereurs,  
Des régiments, des colons, des peuples, assez!.<sup>3</sup>

gritos sobre los cuales, con la pretensión de utilizar a - Rimbaud para su causa y sobre todo para la causa católica, unos cuantos patanes extienden el más hipócrita de los - perdones. Decir que Rimbaud dio lugar a una escuela litera ria, que se ha pensado en tomar de él procedimientos téc- nicos, lo cual permite hoy en día a un Cocteau valerse de él como cualquier otro, que esta protesta de todo el ser - frente a todo haya servido para esto, he aquí, señores, al go por lo que darse de cabezadas contra esta pared.

---

(3) !Todo en guerra, en venganza y en terror!/Alma mía, giremos en la dentellada!/Ah!, pasad/Repúblicas de es te mundo...de los emperadores/De los regimientos, los colonos, los pueblos, !basta!.

Pero este joven silencioso que alza un dedo en lo invisible, cerca de mí, y en el que reconozco al dulce anciano que, apenas hace tres años, pedía limosna a las puertas de una iglesia del Sur, me pide que suspenda mis imprecaciones. Fue Germain Nouveau quien, en tierra, "formuló un deseo", estimando, él, antiguo amigo de Rimbaud, que quedarse en tierra no era un deseo suficiente. Nouveau quien durante años vivió de cinco céntimos de limosna diarios, hizo cuanto pudo para evitarnos el espectáculo de esos saltos inútiles y alocados que vimos dar a Rimbaud de país en país y de trabajo en trabajo, a él, hombre de ningún sitio y que "no tendrá nunca su mano".

Esta disciplina a la cual nos sometimos y que Rimbaud durante toda su vida se sacudió desesperadamente, propone Nouveau remediarla con la observancia voluntaria de una disciplina aún más dura. El espíritu se empapa poco a poco en ese ascetismo y no hace falta más para que la vida vuelva a tomar un aire encantador. Pero bajo la caricia de las palabras (de las que Nouveau mejor que nadie supo utilizar el armonioso poder) subsiste una queja desgarradora.

"Tout fait l'amour" Et moi j'ajoute  
Lorsque tu dis: Tout fait l'amour  
Même le pas avec la route,  
La baguette avec le tambour.

.....

Oui tout fait l'amour sous les ailes  
De l'amour, comme en son palais:  
Même les tours des citadelles  
Avec la grêle des boulets.<sup>4</sup>

Aunque por todos conceptos los dos personajes que -  
siguen, sobre todo el segundo, me parezcan de menor enver-  
gadura, tampoco veo el medio de silenciarlos. Alfred Jarry  
y Guillaume Apollinaire, por oposición a los precedentes,  
han dado pruebas de ser literatos profesionales. Si bien  
podemos, a lo sumo, encontrar disculpas para Jarry, capaz  
de haber obrado siempre por burla, por el contrario Apolli-  
naire no debe beneficiarse a este respecto de ninguna cir-  
cunstancia atenuante. Alfred Jarry sucumbiendo bajo el pe-  
so del personaje que ha creado: éste es un cromó ante el -  
que he de confesar que aún me dejo conmover. Ubu es una -  
creación admirable que cambiaría ya por todos los Shakespea-  
re y todos los Rabelais. Y lo digo tanto más a gusto cuanto  
que la crítica se ha puesto de acuerdo sobre la nulidad de  
una obra que, según cree ella, cabe en un pequeño volumen  
de bolsillo de sesenta páginas y en una función del teatro  
de l'Oeuvre, entre dos "bonitos decorados de Murciélagos".  
Con toda seguridad, tales aventuras procuran a cada instan-  
te al fantasma de Jarry, estupendas ocasiones para venir a  
saludar. Vamos, los paloteros no han muerto y no en vano -

---

(4) "Todo hace el amor"/y añado yo/Cuando dices: Todo hace  
el amor/Hasta el paso con el camino/El palillo con el  
tambor/...../Sí, todo hace el amor  
bajo las alas/Del amor, como en su palacio:/Hasta las  
torres de las ciudadelas/Con el granizo de las balas.

haya sido a Ubu -quien sin ello no sería nada- a quien Alfred Jarry ha querido hacer con su vida una mirífica rúbrica de tinta y de alcohol.

El único interés de Apollinaire consiste en aparecer un poco como el último poeta en el sentido más general de la palabra. Por ello se le observa con curiosidad e incluso nos dejamos hechizar un poco por esa modulación que presentimos está a puntor de terminar. Todo sucede, repito, en el interior de algunos volúmenes de prosa o de versos, ya que el hombre no consigue ser en su casa más que el criado del artista. No llegaré hasta reprocharle su actitud ridícula - durante la guerra. Apollinaire presintió de todas formas algunas de las razones de la evolución moderna y hay que reconocer que reservó siempre a las nuevas ideas una acogida entusiasta. Que su amor por el escándalo lo llevase a defender las más dudosas innovaciones, como ciertos poemas onomatopéyicos totalmente insignificantes, de los que hacía al final de su vida mucho caso; que se haya mostrado estúpidamente enamorado de la erudición y de las fruslerías, todo - ello no llega a disimularme ese horror que demostró por el estancamiento bajo sus formas y particularmente en sí mismo, él, quien por lo menos no se avino a rehacer durante toda su vida el mismo poema y que supo, por lo que los amamos:



Perdre  
Mais perdre vraiment  
Pour laisser place à la trouvaille.<sup>5</sup>

No cabe duda de que Apollinaire sigue siendo --  
un especialista, es decir, uno de esos hombres con los  
que no tengo nada que hacer. Pero en su especialidad,  
le agradezco que haya dado pruebas de una libertad re-  
lativa, lo suficientemente grande para que me compla-  
ca en la licencia sincera de las Onze Mille Verges, no  
menos que en la entonación de este principio de poema:

La mère de la concierge et la concierge laisseront tout  
Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir (passer  
Il suffirait qu'un type maintînt la porte cochère  
Pendant que l'autre monterait. 6

De todos los poetas vivos, uno de los que me pa-  
recen haber asumido en mayor grado esa perspectiva so-  
bre uno mismo que tanto le falta a Apollinaire, uno de  
aquellos cuya vida debe quedar como más desprovista de  
banalidad, moneda corriente de la acción literaria (y  
esto se advierte en que parece destinado, a permanecer  
durante su vida en la más extrema soledad), es Pierre  
Reverdy. En su obra en la que el misterio moderno se  
concentra por un momento, se habla con palabras encubier-  
tas de lo que nadie sabe, lo cual no sería nada si, con

---

(5) Perder/Peño perder de verdad/Para dar lugar al ha-  
llazgo.

(6) La madre de la portera y también la portera lo deja  
ran pasar todo/Si eres un hombre esta noche me acom-  
pañarás/Bastaría con que un tipo sostuviese la puerta  
cochera/Mientras el otro subiera.

Reverdy, la palabra más sencilla no naciera incesante-  
mente a una existencia figurada hasta perderse en lo in-  
definido.

Le soir couchant ferme la porte  
Nous sommes au bord du chemin  
Dans l'ombre  
Près du ruisseau où tout se tient.<sup>7</sup>

A mi parecer, no cabe duda que una actitud como  
esta, puramente estática y contemplativa hasta el mo-  
mento, no se basta a sí misma. Pero me parece suscep-  
tible de implicar una acción que a Reverdy, si como -  
pienso, no es prisionera de una forma, le es tan fácil  
llevar ahora para mayor asombro nuestro.

Todas estas consideraciones sobre las ideas o -  
los hombres me conducen, señoras y señores, a presentar  
les a Dada como la inevitable explosión que pedía esta  
atmósfera sobrecargada. El paso rígido de Jacques Vaché  
sobre el cielo de la guerra, todo lo que en él hay, des-  
de todos los aspectos, de extraordinariamente apresura-  
do, esta prisa catastrófica que le hace anularse a sí  
mismo; los latigazos de carretero de Arthur Cravan, -  
amortajado a su vez en la bahía de México, tales son, -  
con la maravillosa inestabilidad de Picabia y el Duchamp  
los fenómenos precursorres de Dada y aquello por lo que

---

(7) El crepúsculo cierra la puerta/Estamos al borde del  
camino/En la sombra/Cerca del arroyo donde todo su-  
cede.

quizás hemos esperado de él mucho más de lo que ha sabido darnos. A Dada, en su negación insolente, su igualitarismo molesto, el carácter anárquico de su protesta, su gusto por el escándalo, en fin, todo su aire - ofensivo, no me hace falta decirles con qué entusiasmo, durante largo tiempo, me he suscrito a él. No hay más que una cosa que nos permita salir, al menos momentáneamente, de esta horrible jaula en la que nos debatimos y este algo es la revolución, una revolución cualquiera, tan sangrienta como se quiera, que aún hoy en día anhelo con todas mis fuerzas. No importa si Dada - no ha sido esto, ya que ustedes comprenden que el resto me importa poco. Es ante esta revolución latente ante la que emplazo hoy a cada uno de aquellos cuyo nombre ha sido pronunciado esta noche. Si Dada ha enrolado a hombres que no estaban dispuestos a todo, hombres que no eran de materia explosiva, lo repito, peor para él. Y que nadie se espere que me enternezca con aquellos - que han llevado entre nosotros, por una gloria tan pequeña, el uniforme de los voluntarios. No sería malo que se restableciesen para el espíritu las leyes del - Terror.

Según propia confesión, Tirstan Tzara "hubiese sido un aventurero de alto bordo, de finos gestos, si hubiese tenido la fuerza física y la resistencia nerviosa para realizar esta sola hazaña: no aburrirse".

Hacia finales de 1919, llega Tzara a París, un poco - como el Mesías. A las dos o tres primeras palabras que pronuncia, yo mismo le supongo una vida interior de - las más ricas y acepto de entrada todo lo que propone. Parece que entonces Tzara haya manejado a su antojo al gunas de las máquinas de ese Terror necesario. Así, Pi cabia, Aragon, Eluard y yo le dejamos hacer sin preguntarle nada. Tzara está exento en aquel momento de todo compromiso. Su poesía, que por otra parte posee recursos extraordinarios, no es el instrumento más terrible que se le conozca. En fin, su llegada acaba con todas esas buenas viejas discusiones que gastaban cada día - un poco más los adoquines de la capital. No compone nada, ni siquiera un poco, con las fracciones atrasadas. Sí señores, Tzara caminó un tiempo con ese desafío en la mirada, y, sin embargo, toda esa hermosa firmeza no la puso a la altura de un auténtico golpe de Estado. Y es que Tzara, que no tenía ojos para nadie, un día de aburrimiento se dio cuenta de que sí los tenía para él, lo que hace que a corta distancia ya sólo aparezca como un general cualquiera de la República que ha vuelto - grupas y a quien el suicidio aguarda sobre la tumba de una amada.

Dada ya no existe, y esto, que es una constatación y no un juicio, no tiene por qué alegrar a los - propietarios de los pequeños cabarets de Montmartre, -

que son, como ya es sabido, los últimos guardianes de nuestra tradición. El hecho de que Dada forme parte de mis recuerdos no es razón para que sienta la más mínima dificultad para pasarlo por alto: lo contrario, señores, les sorprendería. Por lo demás, casi todos los que tuvieron un papel ya se han recuperado, sin haberse cambiado por ello la chaqueta. En lo que me atañe, me era ya imposible adherirme por más tiempo a Dada, el cual, en tanto que fuerza volcada enteramente contra el exterior, perdía toda razón de ser desde el momento en que se mostraba impotente para modificar las proporciones del conflicto. Pero sobre este punto comparto el rencor de Richard Huelsenbeck que estima que nuestro sacrificio valía más que eso y que no merecía la pena predicar alborotos callejeros que terminaran ante los falsos "acaba de salir" de las librerías y las consumiciones de cafés.

Actualmente, Philippe Soupault es el único que no ha desesperado aún de Dada y resulta bastante conmovedor pensar que hasta su muerte, acaso, siga siendo el juguete de Dada, al igual que vimos a Jarry serlo de Ubu. Se trata de uno de esos encantadores quidproquos que pueden pasar muy bien -en esta materia en la que la mayor clavidencia no hace más que alejar la oscuridad- por lo más fino que pueda hallarse. Los ejemplos de quidproquos tales, que prestan a las obras de Philippe Soupault gran parte de su sabor, no faltan, estoy seguro, en su vida.

Por el contrario, Louis Aragon y Paul Eluard, el primero riéndose de las dificultades, el segundo con in finita prudencia, se dirigen desde ahora hacia otra cosa. Aragon, que se libra con más facilidad que cualquiera del pequeño desastre cotidiano; Eluard, quien a fuerza de inspirarse en él nos hace tomarlo por su propia - revancha, tienen dominado el porvenir e inician la partida por los dos lados a la vez. Los cuentos de Aragon por un lado, sus terribles historietas, ya era hora de que nos pusieran ante los ojos esas películas en las que todo termina tan mal; por otra parte, los poemas de Eluard, entreverados con noches de amor y que son como el cofrecillo de nuestro secreto, he aquí una razón más de vivir, es decir algo que nos hace a la vez tener paciencia e impacientarnos.

En cuanto a Benjamin Péret, mientras dispone por sí mismo cuentos y poemas en los que por vez primera - estalla de verdad todo lo burlesco de la vida moderna con un espíritu desprovisto de amargura como el de las Mack Sennett Comédies, que son lo más misterioso que el cine nos haya dado, tampoco nos da toda su talla. - Es, no dudo en decirlo, uno de los hombres que más me emociona conocer. Y llego a veces hasta envidiarle su extraordinaria falta de "composición" y ese desmadejamiento.

Con Jacques Baron, que tiene diecisiete años, es imposible no empeñar aún más el futuro. Es, además, lo que hemos intentado hacer aquí. Y para que por esta -- vez lo eluda, se desprende una seducción demasiado rara de la poesía de Jacques Baron, esta poesía en la que

Des morts qui étaient drôles  
Sont saouls et charment des amants  
Des amants qui ont des fleurs  
Pleines d'encre ou bien de poussière.<sup>8</sup>

Y ya ven ustede, señores, que sólo diviso en es ta llanura a Robert Desnos, que actualmente es el jine- te más adelantado... Me parece indudable que un día pró- ximo el lirismo nuevo que he empezado a caracterizar es ta tarde, y que pone en tela de juicio, como ya han po- dido ustedes darse cuenta, algo muy distinto de las su- puestas nuevas condiciones impuestas a la vida, por - ejemplo, por el maquinismo; me parece indudable, digo, que el nuevo lirismo hallará el medio de darse sin ayuda del libro, lo que no quiere decir, como Apollinaire co- metió el error de creer, que acepte la del fonógrafo. Solamente un hombre libre de toda atadura como Robert - Desnos podrá llevar el fuego lo bastante lejos. No for- mulo, para terminar, más que un deseo, y es que el enor me afecto que le profeso no le pese demasiado, a fin de

---

(8) Muertos que eran divertidos/Están ebrios y encantan amantes/Amantes que tienen flores/Llenas de tinta o bien de polvo.

que pueda continuar realizando el milagro con los ojos cerrados.

He aquí, señores, lo que sucede en París, ya - muy tarde, después de que cierran las salas de exposiciones y demás. Todo el resto, es decir, aquello que se cuenta sobre un renacimiento clásico (!explíquense!) un retorno a la naturaleza (!!perdonen la estupidez!) y un trabajo serio que consiste en copiar frutas porque, - ¡ay! eso se vende, o en ponderar estados de ánimo de - pacotilla, lo cual es la única manera de pasar por hombre de bien, es absolutamente nulo y sin valor. Y dense cuenta también de que al lado de lo que acabo de decir, no he tenido la intención de dejar el mínimo margen. Parafraseando una frase célebre, me siento tentado de añadir que para el espíritu no hay purgatorio. Permítanme, señoras y señores, despedirme de ustedes con estas palabras.

ANDRE BRETON

LOS PASOS PERDIDOS. Alianza Editorial. Madrid, 1972. Traducción de Miguel Veyrat. págs. 135-156



### NEODADAISMO Y SUPERREALISMO

Convencidos del agotamiento irremisible de Dadá, o aspirando a condensar sus consecuencias póstumas en un - cuerpo de doctrina orgánico y coherente (?) que constituya por sí mismo una nueva escuela, han venido a "reencontrarse" con el surrealismo. ¿Qué es el superrealismo o suprarrealismo? Ninguno de los que siguen con asiduidad de centinelas la marcha evolutiva de las vanguardias desconocía esta palabra y su concepto. No era necesario que - André Breton adoptase un continente trágico, como si fuese a hacernos una revelación escalofriante, y que publicase con tanto estrépito su Manifieste du surréalisme,<sup>(1)</sup> para que recordásemos el origen apollinairiano de este - rótulo. En efecto: como el mismo Breton, aunque a regadientes, se ve obligado a reconocer, éste data de 1917, en que Apollinaire colocó bajo la calificación de surréaliste tras de desechar la de surnaturaliste, ya empleada por Baudelaire y Nerval su drama Les mamelles de Tiresias. El superrealismo debía significar para él un predominio absoluto de la fantasía, de las razones de la imaginación que "la razón -pura- no conoce", capaces de desplazar totalmente la vida real; una afirmación renovada del poderío transmutador del arte, modelando libérrimamente la arcilla de la realidad, Mas, ¿acaso este superrealismo

---

(1) Aux Editions du Sagittaire. Paris, 1924.

de traje flamante, pero de cuerpo ya osificado, no cae dentro de las teorías genéricas peculiares del arte de "creación" o de "invención", ya que el mismo Apollinaire preconizaba desde 1912 en las liminares Meditations esthétiques de sus Peintres cubistes?. Vemos, pues, con una simple ojeada que este decantado superrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto: es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras o creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo -que sólo algunos ignorantes o insensatos han pretendido monopolizar grotescamente-, y por esto ya clásicas y tradicionales en cierto modo.

Ahora bien, si este propósito común -enmascarado bajo diversos rótulos adquiriría desarrollo y conservábase latente, el marbete superrealista había sido dejado a un margen. Surgieron otras etiquetas más deslumbrantes que motivaron su eclipse. El gran sol de DADA anuló cualquier otro satélite nominal. Mas he aquí que cuando los rayos de aquel hipotético astro se han debilitado, inténtase ahora resucitar el letrero surréalisme, presentando la añeja mercancía apollinairiana y dadaísta, que encubre, como intacta y recién elaborado, "El superrealismo está hecho de una costilla de Dadá", ha dicho graciosa y gráficamente Ribemont-Lessaigues. Entronca en línea recta -agregamos nosotros- con algunas de las teorías iniciales de Tristán Tzara, aunque el nombre de éste haya sido escamoteado en la lista de precursores y adherentes que redacta Breton. Mas para verificar tal primo-

genitura, basta abrir los 7 Manifestes Dadá que Tzara ha recopilado muy oportunamente. Y leer el capítulo - "Espontaneidad dadaísta" de su segundo Manifiesto, Zurich, 1918. Tzara se encuentra ya de vuelta cuando otros van perforando el camino. Mientras Bretón intenta, como veremos, hacer el proceso del realismo, asesta fuertes - piquetazos en la fortaleza de la lógica y, a la zaga de Freud, se lanza a explorar las posibilidades literarias de la mina subconsciente, Tzara, condensando lo esencial de esos problemas, ha escrito últimamente: "Yo he pensado siempre que la escritura carecía en el fondo de control, aunque se tuviese o no la ilusión de él, y aún más: he propuesto en 1918 la espontaneidad dadaísta que debía aplicarse a todos los actos de la vida". Y Dadá, a su vez, como Tzara, reconoce más explícita y noblemente que Breton, arranca del primitivo *surréalisme* de Apollinaire, tendiendo al desarrollo de los principios espontaneístas. La indirecta resurrección de Dadá sólo vale, en suma, para subrayar su papel de puente entre el apollinairismo y el superrealismo. Mas ninguno de estos dos ismos nos parece un término de llegada aún...

Por otra parte, la reaparición del vocablo "superrealismo" ha sido como un clarinazo de batalla entre promociones y banderías próximas y rivales; así vemos como cuán épico ardor se disputan su legitimidad otros grupos de jóvenes frente al de Breton. Señalemos, principalmente, los de Ivan Goll Pierre Morhange y Paul Dermée,

en sus respectivas revistas "Surréalisme Philosophies" y "Le mouvement accéléré". En esta última se mezclan las firmas de algunos primitivos dadás como Picabia, Ribemont Dessaignes y Céline Arnould, con la de Pierre Albert Birot, utilizador también, en ocasiones, de la divisa hoy tan discutida. Teóricamente sus argumentos son de escasa fuerza. Goll se limita a señalar todos los precedentes -que por nuestra ya hemos enumerado-, dirigiéndose a Bre<sup>u</sup>tón, para disipar su afán exclusivista, tarea en la que emplea términos más violentos Dermée. Mas ninguno de ambos aunque la razón en principio les asista, intentan constituir una teoría orgánica y personal del superrealismo para oponerla a las sistematizaciones de A. Breton. Ya que Ivan Goll se limita únicamente a definir su superrealismo de un modo vago y genérico -"la transposición de la realidad en un plano artístico"- y a alzarse contra la sumisión del autor de "Les pas perdus" a Freud; acusándole de confundir el arte y la psiquiatría.

Terminados estos preámbulos exteriores, penetremos en la mansión propia del superrealismo: vengamos al concepto de este "ismo" tal como lo define André Breton: "Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral". "El superrealismo -agrega- reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de

asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento".

Antes de llegar a tales asertos dicho teorizante comienza, en las primeras páginas de su Manifiesto, por exaltar los "derechos de la imaginación", queriendo libertarla de la esclavitud de la razón e incluso llegando a hacer la apología de su más alta libertad: la locura. Bretón continúa su ruta afrontando el proceso de la actitud realista, que "inspirada por el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France", le parece opuesto a "todo impulso intelectual y moral por hallarse formada de mediocridad, de odio y de gris suficiencia." Después, a la zaga de Freud, penetra en el recinto de los sueños, no para efectuar psicoanálisis, sino queriendo localizar - exclusivamente en lo subconsciente el manantial de la poesía pura. "Yo creo -afirma- en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta, de suprarrealidad, si así puede decirse."

Muestra de ese predicado espontaneísmo absoluto del pensamiento son "Les champs magnétiques" que Bretón escribió en colaboración con Ph. Soupault en 1919, cuando ya presentía, por tanto, el superrealismo, pero aún no había llegado a elaborar su doctrina orgánica. Esa obra fue redactada, según nos ha confesado después, abdicando voluntariamente de la conciencia, sin ningún plan precon-

cebido y haciendo abstracción del mundo exterior: dejándose llevar solamente por el azar de las palabras y de los caprichos concatenadores de sus impulsos subconscientes. Tal estado tiene, en efecto, gran analogía con el mundo de los sueños y determina cierta restricción del albedrío crítico -aunque no su completa eliminación, - pues, contra lo que cree Breton, Freud nos ha revelado la posición eternamente fiscalizadora del Preconsciente; y de ahí el papel de la Censura, de las "represiones" - ejercidas de un modo constante sobre las tendencias desbordadas de la "libido".

Esta disposición espiritualmente sonámbula ante la realidad; este papel enorme otorgado a lo subconsciente, nos explica la gran devoción de Breton y de los superrealistas a los sueños, y el hecho de que gran número de páginas de un libro "Claire de terre" sean solamente relatos de sueños tomados taquigráficamente ¿Será el sueño la actividad onírica, al margen de la intelección lógica y del control crítico la más pura fuente de sugerencias poéticas, como llega a deducir Breton? Quizá; más sus consecuencias le llevan a terrenos falsos: al tobogán del espiritismo", a la falsa creencia de que la facultad mediúmnica de ciertos poetas -Crevel, Desnos- vale tanto como la facultad poética, incurriendo así en las supercherías del espiritismo, del que nos ha narrado su desencanto final en el capítulo "Entrada de los médiums" de Los pasos perdidos.

El superrealismo -por encima de los juegos de pa-

labras en que algunos se entretienen, buscando meros contrastes acústicos que, contra su creencia, no tienen el menor valor lírico- en su expresión más seria, implica, como he insinuado, el abandono absoluto del poeta a un estado de inspiración casi religiosa. Y al hacer volar todos los puentes entre el espíritu del poeta y la bouche d'ombre -como dijo Hugo- dispensadora de poesía, aspira a una máxima, lúcida e inconsciente pureza poética. Pero lógicamente -aunque acudir para las objeciones a la invocación de la Lógica es obvio en este caso- el hecho de cortar las amarras no sólo con la realidad, sino hasta con el puerto de intelección normal, y de romper todo contacto con la mente del lector, hace que queden suprimidas todas las escasas posibilidades inteligibles que ofrecía esta modalidad poética, ya difícil de suyo. Tal ruptura, probablemente, no importará gran cosa a los poetas superrealistas, ya que Breton y sus amigos gustan de repetir frecuentemente la frase de Lautréamont: Il n'y a pas rien d'incomprehensible, y aun esta obra de Paul Valéry: L'esprit humain me semble ainsi fait qu'il ne peut-être incoherent pour lui même.

Otras objeciones suscita en nosotros el superrealismo. Ciertamente puede ser interesante despertar en nuestro interior esas oscuras fuerzas del subconsciente, generadoras de poesía. Mas de ahí a convertir tal posibilidad en un filón único, desdeñando los demás, del sincero impulso subconsciente -surgido con espontaneidad- a su aborto reglamentario y a su exploración sistemática y

obcecada, va mucha diferencia. Por ello, "el superrealismo puro es imposible" ha dicho Maurice Martin du Gard a Bretón. Y, a nuestro juicio, amanerado y estéril. El verdadero superrealismo será el involuntario: el del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos, elevándolos a un plano distinto y a una atmósfera de pura realidad poética: así Jean Giraudoux. En cualquiera de sus noveles, desde Provinciales a Juliette au pays des hommes, hay acaso más bellezas - superrealistas que en todas las páginas de la revista que llenan los epígonos post-dadá. Lo que sólo puede tener belleza y justificación ofrecido en las mismas condiciones de libertad en que se produce, al convertirse en sistema, elevarse a dogma y jerarquizarse en preceptos de escuela, se convierte en algo automático y pueril, en una receta que se puede aprender de una vez para siempre y queda al alcance de todas plumas, como ha hecho notar Soupault muy sensatamente.

Sin embargo, aun marcada nuestra marginal disidencia, no adoptemos un gesto hostil hacia esa fórmula de generosas exploraciones superrealistas que hoy se inician. Reconozcamos, con todo, que éste es un arte maravillosamente gratuito -gratuidad aún mayor que la que Gide reconoce en Proust-, sin causa ni finalidad alguna, tan oscuro como fervoroso y que viene a engrosar esa legión de - apasionadas tentativas hacia la conquista de la recreación poética. Así Louis Aragon en un inciso de esa curiosa



excursión peripatética que fluctúa entre dos riberas: la metafísica y la obscenidad-, en *Le paysan de Paris* - escribe: "El vicio llamado Surréalisme es el empleo regular y pasional del estupefaciente imagen, o, más bien, la provocación sin albedrío de la imagen por ella misma y por todo lo que lleva al dominio de la representación: perturbaciones imprevisibles y metamorfosis. Y que toda imagen, a cada embate, conduce a una revisión de todo el Universo. Y, más adelante, Aragon al reconocer en tono jocosamente apocalíptico que "el principio de utilidad será ajeno a todos los que practiquen este vicio superior", al hacer la apología indirecta de la gratitud - que entraña el superrealismo, descubre el otro vicio, el del "malthusianismo" o negación a engendrar en que caerán sus adeptos. Por consiguiente, los primeros postulados dadaístas que sostenían implícitamente una violenta negación de la "obra", subsisten íntegros; y el decantado propósito "deshumanizador" del arte nuevo si no es rigurosamente exacto en otros puntos, adquiere su más absoluta consagración en este renovado gesto juvenil de lanzar los gérmenes al aire para evitar la fecundación de seres u obras humanas y viables.

GUILLERMO DE TORRE

### HACIA UN SUPERREALISMO MUSICAL

André-Bretón ha lanzado desde el más alto palomar del París bullicioso, una bandada de gritos literarios sin la acometividad ni la excitación subversiva de su "Les Pas Perdus". Quizás por ello mismo, por la actitud moderada y la intención expositora, su nueva emisión de gritos ha alcanzado una receptibilidad más sensible y más amplia. Realmente no sabe uno, en este problema táctico de la estética, si el enemigo se ha acostumbrado a tener frente a él una vanguardia o, al contrario, es la vanguardia la que se ha adaptado a la situación defensiva del enemigo. En síntesis, cabe aclarar si aquel revoltoso espíritu "dadá" ha sido absorbido por el espíritu tradicional, o sigue una evolución, independiente y segura, marcando etapas, que es una manera de marcar existencia. Resta saber si -con perdón del Sr. Pérez de Ayala- Homero no es nadie o, sigue siendo el poeta eterno, aunque con sujeción a las más recientes normas valorativas, vamos hacia un - sentido de la admisión equilibrado y tolerante; quitaremos a Homero su eternidad de dios, pero le dejaremos su cualidad de poeta.

Todos los días no se descubren mundos nuevos para tener el placer de destruirlos. Negarlo todo <sup>es</sup> en cerrar en absoluto el camino de las negaciones. La generación futura desconocerá el placer de sentirse - - omnipotente, el placer de destruir, fantásticamente, todos los ejércitos de todas las cosas y de todos los mundos. Un artista de mañana no podrá negar a Homero

con la satisfacción inédita de la novedad. Todo está ya negado; hacia esta dirección no quedan ya posibilidades vírgenes y ocultas. La única salida posible del cauce de la estética está en la afirmación. Pero caben dos actitudes: o afirmarlo de nuevo o afirmarlo con sentido nuevo. Evidentemente nadie que haya pasado por el hemisferio borrascoso de las disoluciones -1900-1920- con la mirada atenta a la acción del fenómeno generador, puede volver, sin menoscabo de su crédito, a reintegrar sus actividades mentales a la labor normal de las pasadas tradiciones. Utilicemos el símbolo. Podremos volver a afirmar a Homero, pero cómo no hemos de sentirnos ya un poco desprendidos de Homero?

El superrealismo es ante todo una estética - afirmativa. Ya no cabe extraviarse, como hace unos -- años, por entre las ruinas de los clasicismos, ensayando sobre las cabezas de los mitos el filo de una - mordacidad irritante. La hora de los regocijos ha pasado. Cada vez se siente más el anhelo de continuar -no de retornar- la labor de las buenas jornadas. Interrumpidas? Cuando practicamos un deporte no interrumpimos nuestra vida; lo que interrumpimos es nuestra - seriedad. No hay, pues, en la cronología histórica del arte de estos últimos tiempos, lapsos fallidos, estados o momentos estériles. Todo ha sido fecundo, desde las proclamas de Marinetti a las realizaciones de Picasso. Pero pedimos nuevas y vigorosas realizaciones. No podemos sustraernos al encanto levantisco de las proclamas, pero las proclamas no satisfacen nada más que -

nuestra exaltación, pero no nuestra reflexión. Bien que las estéticas proclamatorias anuncien cómo y por donde debe conducirse la actividad artística; pero - que no haya escamoteo de consecuciones, que la obra venga como consecuencia de la estética -o peor, la es tética como consecuencia de la obra- pero nunca una estética sin obra: Teorema sin demostración.

André Breton ha direccionado rectamente el problema. Su manifiesto no es esencialmente expositi vo como, más recientemente, el de "Purismo", de M. Ozenfant y Jeanneret<sup>(1)</sup>, encaminado hacia nuevas realiza ciones plásticas, "Le manifieste du su rréalisme" es auténticamente constructivo, quizás demasiado rigoro- samente constructivo. "Le constructivisme est né d'un besoin de creation qui s'est fait sentir après le pé- riode de destruction révolutionnaire".<sup>(2)</sup> Toda la doctri na de Breton es una invitación a hacer, a ejecutar. Ca rece de idealidades programáticas. Reconozcamos su feal dad de significación; más que una estética es un méto do.

Pero no un método de concepción, exclusivamen te, sino de ejecución también. A primer desbozo el mé todo parece que tiene una eficacia completa; sirve para inventar poemas, para escribir novelas, para pronunciar discursos y hasta para hacerse ver en la calle de una bella mujer. Con cierto temor a la sencillez de las facilidades, uno se pregunta si en posesión del secre- to superrealista -"pensamiento mecánico"- no podremos todos hacer maravillosos poemas y maravillosos "flirts"

poemáticos de aventuras callejeras, con señoras desconocidas.

Breton exige para ello una disciplina subcientífica. Las articulaciones de su método no tienen movilidad alguna fuera de la vagoridad atmosférica de un estado subconciente. El ha recogido de Freud esta atmósfera misteriosamente procreadora y la ha adaptado a su método, queriendo dar así al arte, como ha dicho Jean Casus<sup>(3)</sup> "une allure exclusive et agressive que l'enrahissement du rationalisme", es decir, aquella sobreexcitación creativa, aquella tensión flúidica que había perdido.

Pero ahora mismo estas aclaraciones nos han derivado el comentari<sup>o</sup> hacia el problema esencial de la psicología de la creación poética. El problema, antes que Freud viniera a inquietarle, estaba de lleno dentro de una organización racionalista. Precisamente las estéticas de vanguardia se esforzaron en destruir el prestigio divinal de la creación, proclamando el mecanismo de la función cerebral. Breton mismo, haciendo objeciones a la definición de la imagen, que Pierre Reverd hizo en "Nord-Sud", pretende, no desprestigiar el armazón vibrante de la imagen, sino, más bien, darle una espontaneidad centellante por medio de sus procedimientos superrealistas.

Freud, con el deseo de sustentar el vasto edificio de su tesis sobre testimonios recogidos en -

todos los campos de actividad, hace una gavilla de opiniones ajenas -del doctor Otto Rank- sobre la relación organitiva del sueño y la poesía.<sup>(4)</sup> "Recientemente -dice- ha acentuado Artur Bonus la importancia del sueño para la comprensión de la técnica artística y ha visto en el sueño, el medio más favorable para hacerse cargo de la verdadera esencia de la creación artística.<sup>(5)</sup> Como rotundidad más expresiva para la demostración de esta tesis, los freudianos recurren, en último término, a la cita de los románticos, desde Heine a Biron. No era preciso abordar a ribera tan peligrosa; los románticos soñaban también despiertos. El círculo queda bien cerrado con el broche de Kant: "El sueño es un arte poético involuntario".

Pero la actividad mental superrealista no se produce en un estado de inconsciencia, sino de subconsciencia: "...en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placer-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Ecrivez vite, sans sujet préconçu assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire."<sup>(6)</sup> Entonces, en medio de esta oscuridad mental, se revela el pensamiento subterráneo y abismático. El más pequeño grano de luz de la razón sirve para descomponer los ácidos y obstruir el juego fluyente de la mágica creación superrealista. Las fuerzas magnéticas motorizan la creación.

Volviendo sobre el trazado de la significación estética, el superrealismo podrá ser, en cierto punto,

una realización contraposicional. Algún día quizás pe se demasiado el lastre del barroquismo actual. Entonces se ensayarán miradas retrospectivas, como en músi ca se ha teorizado la vuelta a Mozart. Las teorías de Ahdre Breton apuntan también iniciaciones de retorno; retorno en primer plano, al prestigio de idealidad, de espontaneidad de la creación; después, retorno a la simplicidad, a la austeridad y parquedad decorativa. Se quiere la reacción contra el mecanismo reflexivo; se quiere un poco de misterio y de oscuridad para el tro quelamiento de la producción artística. Por otra par te, al entregarse el pensamiento a una fluidez libre y rápida, es como una pretensión a que esa espontaneidad funcional contraforme, en lo posible, la contorsión estilística moderna, quizás demasiado recargada de movimientos formales.

Paul Souday<sup>(7)</sup> queriendo dar al superrealismo una definición terminante, dice que él es al realismo lo que el superhombre es o será al hombre, Breton, sin embargo, va más que hacia una superación a una condena del realismo. Idealismo y realismo. No despre ciemos esta vuelta a la actividad especulativa de con ceptos mohosos. Musicalmente estos conceptos no están, ni mucho menos, agotados de aclaración; podemos muy bien sobre ellos construir caprichosas divagaciones. Sobre el sustentáculo de Schelling -la música como arte real- y sobre el de Hegel -la música como arte pasional- intentaremos el ensayo constructivo de un anhelo superrealista.

### El Pensamiento Musical

Lonel Dauriac grafica una bella expresión definidora: "Le son musical est, pour la conscience qui l'en registre, une sorte d'atome"<sup>(8)</sup> Por consiguiente, las válvulas complejas de nuestro aparato mental funcionan rodeadas de ese mundo atómico de los sonidos, que la disciplina de la gama hace musicales. Con el microscopio de una sensibilidad trabajada o natural podemos adentrarnos en esa vida de constelaciones imperceptibles. En esquema metafórico, el músico no es sino el artista que juega con los átomos de los sonidos, como el poeta juega con los átomos de las palabras. Todo se reduce a una labor de coordinación. Pero coordinar no es construir, en el sentido del arte, esto es, - - creando algo bello. El error de Helmholtz, en su teoría fisiológica de la música, está, precisamente, en querer justificar la estética por medio de explicaciones científicas. El sonido podrá tener otro valor de flexión es decir, de adaptación al mandato de nuestra voluntad. Combinar sonidos no es, inevitablemente, un acto de creación artística. Para que la obra de arte se produzca es necesario que el músico dé a los sonidos lo que los sonidos no tienen: espíritu. Después de todo, los sonidos, como las palabras y como los colores, no pasan de su significación de medios, de materiales, aunque el extremismo de Helmholtz quiera dar al sonido - musical, diferentemente de la palabra o del color, un valor de fin.

En esa atmósfera vital de los sonidos libres, en la cual se desenvuelve el músico, el pensamiento -



germina, como dice Ferrier<sup>(9)</sup>, mediante la "reexcitation associée des modifications cellulaires", a quien no tenemos inconveniente en creer. Al llegar al mundo plástico de las formas, el pensamiento musical ya es una combinación de miembros sonoros. Entonces podemos aceptarle o modificarle, abandonarle o trabajarle. Los renacentistas de la estética moderna, frente a un libertinaje problemático han abogado por una dictadura mental. Hoy se exige al artista las más largas prácticas disciplinarias; se quiere imponer la labor trabajosa, minuciosa y selecta. Con ella, evidentemente, se ha cortado el paso a los audaces, pero se ha perjudicado a los espontáneos. Con qué simpático sesgo Breton vuelve a hacer la apología de las libertades perdidas. En este orden, su palabra es una ramificación de la greña cubista. Frente al selectismo, frente al orden, frente al trabajo y a la lógica, él quiere que el arte continúe siendo una locura. Su frase tiene una libertadora contundencia: "Solo lo maravilloso es bello".

La estética musical, en estas especulaciones del pensamiento, comete el error de dar a éste una clasificación histórica. "La facultad de pensar con los sonos, ignorada de los músicos primitivos, ha salido de una larga cultura del sentido artístico"<sup>(10)</sup>. Por esta dirección de razonamiento se llega a confusiones peligrosas, se llega sobre todo a creer que sólo en determinadas épocas los compositores han poseído la facultad de pensar en música. La sonata op. 78, de Beethoven de envolvente idealización, no puede ponerse frente a algunos "divertissement", de Rameau, de ligera descripción, como obra característica de pensamiento musical.

Los primitivos podrian pensar a su modo, quizás con las limitaciones de la cultura y de los medios, pero el pensamiento musical, en su puro fluir, es tan innato en Beethoven como en los compositores romancescos del siglo XI.

Wasilewski -historiador de Beethoven- ha dicho, refiriéndose a la música de laud del siglo XVI, que en ella se reconoce "un claro pensamiento de combinación". Naturalmente estos músicos primitivos desconocían la amplitud de la elevación, como los pintores primitivos desconocían la amplitud de las perspectivas pero se ve cómo su pensamiento llega hasta donde puede llegar: hasta la combinación -hasta la ordenación en pintura-, Wölflin señala muy concretamente esta cualidad de la ordenación simétrica, que no es otra cosa sino el alcance abarcativo del pensamiento.

En puro problema de concepción, el pensamiento musical ha tenido siempre la misma ebullición creadora. La cultura, la época, el medio -bríosidades exteriores- lo que han hecho es impulsarle direcciones elevarle a más o menos grados de altitud -sublimidad- o colocarle preseas y ornamentos decorativos.

Así, en unas épocas, el pensamiento aparece con una expresión superficial -descriptivo-; en otras, con expresión real -imitativo-; en otras, con un sentido ideal -abstracto-; en otras, con una amplitud tumultuosa -barroco-. Pero en la topografía del hontanar, el pensamiento mana, en una época como en otra, espontánea y sencillamente como toda función de la naturaleza.

Jaël Marie<sup>(11)</sup> recomienda a los que quieran -  
aprender a pensar en música la obra de Schumann, lo cual  
es reconocer en este autor cualidades de pensamiento -  
excepcionales, no sólo como camino de sugerencia, sino co  
mo valores de pensamientos innatos a Schumann. La fogosi  
dad tormentosa, la afectación, la complicación de los ro  
mánticos, no creo que sean los medios más justos de didac  
tismo mental.

Sin embargo, es fácil acertar, intuitivamen  
te casi, en qué época el pensamiento musical ha tenido  
una completa desliación de afinidades exteriores, es decir  
ha conservado la pura musicalidad nativa a través de su  
trayección histórica. En toda la biografía musical no -  
hay músicos tan netamente músicos como Haydn y Mozart,  
ni en el contenido de la historia hay época más sencilla,  
más espontáneamente musical que la clásica. Admitiendo,  
desde luego, un desarrollo externo, del pensamiento musi  
cal, tendremos que conceder a la época clásica un pensa  
miento más vigoroso, más poderoso. Este vigor clásico dió  
integridad a la música; hizo que la música pudiera ser -  
música sin necesidad de la hermandad de auxilio de otras  
artes. Perdido este impulso equilibrador, la música fué  
otra vez secuestrada y supeditada a poderes extraños: lo  
ideal, lo sentimental, lo metafísico...

Haydn y Mozart son, pues superrealistas en  
el pensamiento. Fijemos la definición auténtica. "Dictée  
de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par -  
la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou  
morale"<sup>(12)</sup>. En los demás músicos se ve cómo el pensamiento

ha sido gobernado, influenciado por las sombras aditivas de preocupaciones exteriores; Haëndel, por la mística; Bach, por la moral; Beethoven, por el ideal; Wagner, por la estética; Schumann, por el sentimiento; Grieg, por la naturaleza; Chopin, por el corazón... Sólo en Mozart y en Haydn el pensamiento funciona libertado y despreocupado - de finalidades objetivas. Diríase que el pensamiento de - estos dos clásicos es ámbito; no cauce. Atmósfera; no - viento. No dirección -propósito- sino impregnación -expansión-.

Todo el arte moderno necesita de la virtud - superrealista. Es necesario hacer una poda de preocupaciones para que el pensamiento fluya con más libertades. Hacia la sencillez, por aquí? Nunca hacia la estúpida sencillez tradicional. Nunca hacia Rafael. Nada de retornos, por supuesto. Que el arte siga siendo locura, desarticulación y deshumanización. Pero estamos trabajándole demasiado; estamos a punto de hacerle humano. Corremos el peligro de tener que retornar mañana, a pesar de todo el horror a los retornos, a nuestra legítima tradición: a Apollinaire.

#### El Sentimiento Musical

Toda definición circunspecta y moral de la - música ha de hacerse sobre la base expresiva de los sentimientos. Todo el tropel de definiciones tiene este denominador común. Los griegos fueron los primeros en extraer de ella la idea dramática. Aristóteles ya la define como lengua del sentimiento, y la considera capaz de representar

las pasiones. (Spencer sube un peldaño más. "Es -dice- una idealización del lenguaje natural de las pasiones"). Homero la considera como presente de las musas. Estrabon, como obra divina. Pero ninguna definición tan metafórica como la de un escritor hebreo: "Leche que alimenta al alma". La filosofía cumplía su misión adivinadora; la música, en cambio, hasta llegar a la tierra de promisión, tuvo que caminar por las vicisitudes de muchos siglos. Pero al fin, Wéber dice: "La música tiene un lenguaje de un sentido misterioso que invita a la piedad y habla directamente al sentimiento". Ya, entonces, la música estaba con Dios.

En los clásicos el pensamiento musical tenía vitalidad de impulsión; era pensamiento al nacer y al morir, hecho fin. Pero en Beethoven ya el pensamiento para ascender necesita alas. Estas alas de auxilio fué buscán dolas Beethoven a través de los estadios de sus tres estilos. Todo su proceso musical es una iniciación de vuelos más o menos elevados. Al fin llega a la "Novena sinfonía" es decir, a la perfección del vuelo, al límite del vuelo. El espacio musical fué entonces descubierto; quedaba expedito a los exploradores espaciales. Pero la exploración no podía ir más lejos. Bruckner<sup>(13)</sup> es un perdido en esa inmensidad recién descubierta. En esta situación, la actividad musical dedicóse, no a descubrir mundos, sino a perfeccionar alas.

Estas alas del sentimiento musical, o son angélicas e iluminadas como en Bruckner o son pesadas y oscuras como en Brahms. Ambos hacen incursiones espaciales sin arribar a ningún puerto, es decir, a ninguna finalidad concreta; pero en el armazón histórico, su inte-

gración no es superflua: escalonan la tradición alemana y, a través del enramado de su yedra sonora, se ve el -vestíbulo atmosférico del romanticismo.

Y he aquí cómo, cuando llega la época romántica, las alas ganan el prestigio que pierde el vuelo. La misma proporción de modificación hay entre los clásicos y Beethoven, con relación al pensamiento que -entre Beethoven y los románticos con relación al sentimiento. En Beethoven el vuelo -sentimiento- es puro - -como en los clásicos del pensamiento-; es sencillez, es el vuelo por el vuelo. En los románticos se pierde es ta pureza del sentimiento como antes se había perdido en Beethoven la pureza del pensamiento de los clásicos. Y en la evolución hacia nuevas adquisiciones, Beethoven se hace abstracto y los románticos pasionales.

Para los románticos ya el espacio tiene -sus cuadraturas y sus claridades. Cuando vuelan por él van, con rumbo seguro, hacia un puesto determinado. Viven en las cosas. Por el espacio no hacen sino pasar; al contrario de los abstraccionistas que vivían en el es pacio y por las cosas pasaban de camino. Con los románticos la música comienza a ser humana, en contrasignificación a divina, que era el nimbo característico de la ten dencia anterior. Comienzan las materializaciones; la -densa atmósfera musical se clarifica y deja ver, por en tre sus cortinajes, el jardín. Y en el jardín las está tuas simbólicas; el amor, el corazón, la pasión, la mujer, el impetu, el arrebató...

La música entra en plena orgía del senti-

miento. Pero el sentimiento se hace también barroco con "Tristán". Más tarde Debussy se encierra en el laboratorio químico y comienza su paciente labor de extracción. Llega el perfume, llega la música poética, depurada y evanescente. Vallemos el cielo; más adelante está la selva fértil del trópico de lo moderno, y nos perderíamos, quizás, por las infinitas veredas de las sugerencias. Para un esquema del sentimiento musical, bastan estos trazos teóricos, abarcativos y descuidados, - con engarces de mirada un poco trashistórica.

Intentábamos subrayar:

1Q. Que el sentimiento musical es un adherente tumefacto del pensamiento musical que ha seguido su normal evolución hasta apoderarse del vivo tronco tradicional que era el pensamiento. (El pensamiento no en la creación -el sentimiento, naturalmente, no podía haber invadido este campo de funciones- sino en el desarrollo es decir, a flor de superficie). Es cierto que los filósofos y los historiadores ungieron de este porvenir a la música apoyados en su carácter vago y misterioso. Pero es que, además, les faltaba una esquina para cuadrar las artes: palabra; pensamiento; pintura; expresión; escultura; representación; música; sentimiento. Hoy el arte ha vuelto la espalda a los significados tradicionales, y de este "puzzle" moderno de dislocaciones han salido nuevas estructuras estéticas, quieran o no verlas los partidarios de la perduración de Homero.

2Q. Que el pensamiento musical ha conservado íntegramente la musicalidad sólo en la época clásica, cuya ro

bustez y equilibrio está fuera de toda duda y de toda tendencia. No queremos con ello incitar nuevamente a la bebida del retorno. Insistimos para que resalte con firmeza el valor del pensamiento musical, libre de toda mixtificación y de toda obturación.

Modernamente, Mauclair ha querido que la música se derive hacia el sentimiento religioso. "Elle sera l'himne des sentiments generaux, l'art démocratique, le rituel, la messe publicue et dominicale des émotions de la foule"<sup>(14)</sup>. Esta finalidad social -que, más recientemente, se ha intentado en Rusia- no puede prosperar en resultados por el hecho mismo de la finalidad. Estamos luchando por el arte sin objeto, por el arte puro, llevando a extremismos los escrúpulos. No sería consecuencia que, cuando en otras artes se cuida con austeridad de que nadie propase los límites de la atribución, fuéramos a mezclar la sociología con la música.

El problema no es de suma, sino de resta, Es necesario un reactivo cáustico que elimine a la música del entrelazado espinoso del sentimiento musical. Hay que desbrozar de enredaderas sentimentales el árbol robusto del pensamiento musical. Es necesaria esta poda, esta eliminación.

Desde luego, esta obra quirúrgica es necesaria dentro y fuera de un propósito superrealista. Dentro de él, naturalmente, es indispensable, tanto más cuando en arte una preocupación sentimental es siempre inadmisible.



### Realismo

En música no se puede combatir la realidad para justificar una subrealidad. Esto está bien en literatura, con Dostoyewsky, como hace Breton. Esto está bien en pintura con Velázquez. Esto está bien en escultura. Pero en música varían los términos, porque el dato realidad es casi siempre hipotético y sólo ha jugado algunas veces un valor teórico en marginaciones estéticas, más como dato de divagación que de resolución. Creamos a Schopenhauer, "La música no sólo está por encima de la realidad, sino fuera de ella".

En música, sin embargo, el realismo también tiene su pequeña tradición. En el siglo XV, Clement Jannequin y Nicolás Gombert ya imitaban con instrumento el canto del ruiseñor y el ruido de las batallas. Después "Rameau, más ingenioso, quiso imitar, con la música, los fuegos de artificio. Más tarde Méhul, Boieldieu y otros hicieron igualmente imitaciones graciosas, pero sin importancia alguna, más como "divertissement" que como vocación. La música del programa que trajo Berlioz no tiene, puede decirse, un antecedente directo en la de estos músicos de la Edad Media, ni un precedente en músicos posteriores. Un estético alemán, Hugo Riemann, dice de ella: "La musique écrite dans cette intention exprimera toujours plus qu'elle ne doit, sans réaliser pleinement, d'autre part, le but qu'elle se propose." (15)

Fácilmente se comprende que no perseguimos ahora esta pequeña realidad de la música descriptiva. Nos

conviene más borrarla del encerado de este ensayo. Queríamos hacer ver que en música no ha existido nunca, como en literatura y en pintura, la opresión continua de una realidad fundamental y constituyente, de esa realidad - normativa de la cual, relacionándola con el arte, dice Jean Pérès "que por sí sola es bella, y es bella en un sentido absoluto." (16)

Pero equivalentemente, el sentimiento musical ha sido para la música lo que la realidad ha sido para la pintura y la literatura: el principio de articulación, el punto inicial de toda partida, la justificación la finalidad. El mundo del sentimiento como el de la realidad es amplio y pudo caber en él el contenido frutal de muchos siglos de realizaciones. Ya pletóricos de ellas vino la necesidad expansiva de renovarlas, no sólo por vías juiciosas de la técnica, sino por las de la estética; no sólo por medios de superación, sino de legislación. El estatuto de los nuevos principios de arte tenía que ir, por naturalidad, hacia una condenación del vicio más constante y perjudicial; del vicio de realidad. Así se está creando una pintura y una literatura contraformal, sin desdeñar los elementos reales, antes bien afirmándoles, pero sin que de ningún modo el orden lógico de lo real intervengamandatariamente en la construcción.

Para establecer en la música una parecida - fundamentalidad, es necesario salirse del radio circunvalatorio del sentimiento musical, lo mismo que la pintura y la literatura han tenido necesidad de salirse del circuito de la realidad para librarse de la monotonía de la ruta marcada y señalar, en otras direcciones, la audacia

de nuevos intentos. Una pintura sin conexiones con la realidad sería una pintura abstracta, lo mismo que una música sin contacto con el sentimiento -con el "sentimiento del pensamiento"- sería una música realista.

Que estos dos términos, idealismo y realismo, tan redondos de hinchazón tradicionalista, queden para siempre eliminados de todo propósito moderno. Cuando juguemos con ellos hemos de darles, si queremos hacer una limpia manipulación, un contenido significativamente distinto. Que el idealismo no nos lleve a Beethoven ni el realismo a Velázquez, porque entonces no saldremos de las paralelas del lugar común y del concepto académico. Pero tampoco pretendamos nunca quedarnos en el término medio que es el punto del equilibrio ecléctico y de la estúpida ambigüedad. Bien que pongamos el pie en uno de los tres términos; pero no para quedarse en él, sino para - desde él dar ese salto decisivo hacia el término inédito de la personalidad, desde donde el artista debe crear su arte, es decir, inventarle.

Al final del libro "Le coq et l'Arlequin", en un apéndice de justificaciones Jean Cocteau, hablando de la partitura de "Parade", de Satie, dice: "...como el pintor moderno se inspira en objetos reales para metamorfosearlos en pintura pura, sin perder por tanto de vista el poder de sus volúmenes, de sus materias, de sus colores y de sus sombras, pues sólo la realidad bien encubierta posee la virtud de conmover". Esta realidad, intencionadamente encubierta, qué distinta es a esa realidad "bella y absoluta", de la cita de Jean Pérés. Ambas

no solamente están diferenciadas por la hilación del orden constructivo, sino que, mientras la una pertenece al mundo de la percepción, de la conciencia, de las formas objetivas y creadas. Frente a "Parade", como ejemplo de una realidad superior, podemos poner "Intermezzo", la nueva ópera de Straus, de un realismo doméstico y minucioso.

Musicalmente el problema quedaría incompleto haciendo una substracción de idealidad del producto del sentimiento musical, o al contrario, añadiendo al producto realista un sumando de idealidad. En general, la primera operación es común a todos los músicos modernos que, sujetos a un barroquismo técnico, han sentido más o menos imperiosamente la necesidad de que la música hiciera un descenso en la altitud idealista. Al contrario, el intento de suma idealista sobre una realidad la ha efectuado recientemente Honegger con su "Pacific, 231", en cuya obra el autor pretende lirizar el ritmo mecánico de una locomotora. "Sin caer nunca en la rutina pintoresca, este himno estrictamente musical mantiene perpetuamente su paralelismo con lassensaciones visuales", dice de ella André George. (17)

La resolución de este problema estético no se consigue por los medios cómodos de una adición o de una substracción. Se obtiene, más bien, por vías de una evasión. Un superrealismo no puede conseguirse en virtud de estas amalgamas de idealismos y realismos. Hay que perseguirlo más puramente, colocándose en posiciones marginales. Un músico moderno que quisiera cultivar el encanto de la novedad, intentaría con posibilidades de -  
lobro, esa dislocación de la realidad, esa espontaneidad

imaginista, ese avance hacia lo maravilloso que es el superrealismo literario de André Breton.

#### Superrealismo

La estética musical no suele profetizar nunca blasfemias subversivas. No estamos acostumbrados, dentro de ella, como en literatura o en pintura, a que la Obra nazca de la estética. En música, cuando más, primero es la Obra, después la estética. Pero la estética debe ser un caos preambular y la Obra una realización, una ordenación de las fuerzas fluidicas de ese caos. De lo contrario, la estética será un nimbo diluido de la Obra, un incidente de ella. Linealmente: esto que nos proponemos hacer -en virtud de principios, de razonamientos, de normas, de teorías- es estética; aquello que realizamos es Obra. Basta de manifiestos -se decía hace unos años- queremos que se predique con obras; sin tener en cuenta que los manifiestos -estética- eran ya parte de la Obra, adivinaciones, avances de la obra futura.

El último intento estético-musical fué el del llamado "grupo de los seis". Se ha dicho muchas veces que éste fué un intento fracasado. Es posible. Pero este fracaso, que admitimos sin gran dificultad de objeciones, no está bien cosignado en el cargo de la estética. Las derrotas de los ejércitos son más debidas a la indisciplina que al fracaso de la táctica. El defecto de los grupos ha consistido siempre en la falta de homogeneidad compenetrativa. Les reunía la amistad, no la afinidad. De los "seis" cada uno ha seguido, rota la vincu

lación, un camino distinto: quién ha ido a Roma, quién habuscado su camino de Damasco. Sólo uno quedó fiel a su camino de París: Satie. Pero, insistamos, la estética del grupo no ha fracasado; prueba de ello es que Satie ha quedado como símbolo de ella, y cuando se erige un altar es que hay una religión que le necesita.

Cocteau fabricó para este grupo una pequeña caja de inyecciones de estética musical. Algunas de ellas son de muy punzante intención "Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums; il nous faut une musique sur la terre, une musique de tous les jours."<sup>(18)</sup> Esta reacción contra el preparado debussysta colocaba a la música en la extremidad polar de los significados. No cabía un planeamiento más directo hacia las cosas, hacia la simplicidad y cotidianidad de las cosas. Por fin la música había hecho el definitivo descenso, desde el cielo a la tierra, desde la divinidad a la humanidad, curvándose y flexionándose en las incidencias del camino. La última incidencia era la niebla debussysta. Y Cocteau quiso esfumarla, quiso que el paisaje musical - mostrara sus contornos, con aquella linealidad dibujista que los pintores de vanguardia ponían en los retratos - circunstanciales.

Cocteau, indudablemente, proponía una música nueva. Basta de nubes, de acuarios, de ondinas, de guirnaldas, de góndolas; basta de todo aquello que ya hemos tenido; hagamos ahora esto, hagamos ahora "una música de todos los días". Siempre nos ha parecido admirable este propósito de hacer que la música bajase hasta el nivel realista de "todos los días". Pero Cocteau quería tapiar todos los caminos de expansión para que la música

quedase sujeta a ese laberinto de la cotidiana vulgaridad, perdiéndose en la ironía de la incidencia y en la estrechez de la anécdota.

Tamizada la música en ese realismo de "todos los días", sería de más abiertas posibilidades dar la franquicia para continuar hacia un superrealismo, no sólo creador -por vías del pensamiento musical- sino -constructor, realizador. La música, de vuelta del cielo, de la naturaleza, del sentimiento, sólo le queda la virginidad de un contenido: recoger, musicalmente, claro está, la vibración acelerada, la desbordante sonoridad, el ritmo quebrado y loco de la época moderna. La música, debe, en este sentido, ir hacia la Ciudad utilizando ese ligero y nuevo vehículo del superrealismo. Acaso en otras ocasiones hagamos una excursión teórica hacia estas confinaciones de las posibilidades futuras, que dejamos embrumadas. Hoy nos sedujo partir de lejos para llegar a este cercano superrealismo. Queda inédita otra incitación; partir del superrealismo para llegar al radio de la estética divagatoria.

M. ARCONADA.

M. ARCONADA. Madrid, 1925  
ALFAR, nº 47. La Coruña, Febrero, 1925.

- 1? L'ESPRIT NOUVEAU, núm. 27
2. Serge Romoff. L'Art Vivant, núm. 1
3. LA NOUVEL REVUE FRANÇAISE, núm. 136.
4. La interpretación de los sueños, pág. 239. Traducción española.
5. Idem. pág. 263
6. André Breton. Manifeste du surréalisme, págs. 47 y 48
7. Folletón bibliográfico de "Le Temps".
8. "L'Esprit Musical"., pág. 85.
9. "Les fonctions du cervau".
10. Jules Combarieu. "Les Rapports de la Musique".pág. 138.
11. "La Musique et la psychophisiologie". Pág. 102.
12. André Breton. Manifeste du Surréalisme". pág. 42.
13. Adolfo Salazar. "En el centenario de Anton Bruckner"  
Folletón de "El Sol". 18 septiembre 1924. Ad. Salazar contornea en este artículo, con gran expresividad, el volumen significativo de esa época musical postbeethoviana, tan dentro del contenido alemán, tan circulante aún alrededor de la sombra del maestro.
14. "Essais sur la emotion musicale". Tomo I, pág. 219.
15. "Les elements de l'estetique musical". Pág. 272 de la traducción francesa.
16. "L'Art et le Reel", pág. 105.
17. La revue musicale, Junio, 1924.
18. Le Coq et l'Arlequin. pág. 31



FRAGMENTO de una Conferencia de LOUIS ARAGON pronun-  
ciada en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, el  
18 de Abril de 1925.

Qui sont ces gens? Qu'ai-je à faire avec eux?  
Étrangers je sors du train noir. Il n'y a rien de -  
commun entre vous et moi. Voici que vous êtes devant  
moi comme l'alcool au fond d'un verre, et je bois le  
lac de vos regards. Quels chemins, quels signes d'encre,  
quelles conjonctions d'astres, quels dessins purs dans  
le ciel transparent, non rien, toute explication se- -  
rait dérisoire. Ce qui m'accable est d'abord qu'ici je  
cesse de croire à la toute-puissance de la parole. - -  
J'échoue à cette falaise, votre oreille. Vous n'avez  
pas été pétris avec mes mots, mon langage à peine y -  
avez-vous donné une attention aimable. Mes mots, Messieurs,  
sont ma réalité. Chaque objet, la lumière, et vous mē  
me, vos corps, seul le nom que je donne à ce glissant  
aspect de l'idée l'éveille en moi à cette vie vérita-  
ble, que les mêmes sons ne suscitent point en vous. Je  
perds auprès de vous le vrai de ce pouvoir, qui fait en  
même temps qu'on m'appelle auprès de vous, je perds -  
l'effectif de ma parole, moi qui ai, paraît-il, comme  
nul autre ce don de la magie, et le goût d'en user. -  
Séduire! à ce jeu s'est brûlé tout un peu de ma vie.

Ce n'était pas un jeu, au reste, c'était ma vie. J'ai connu les voies sonores qui donnent accès dans l'esprit, et s'ouvrent sur le coeur. O fenêtres, il fallait que ma min poussât vos persiennes, et vous me livriez le - passage humain. Les femmes de mon pays, de mon pays, remarquez bien, que je déteste, où tout ce qui est - française comme moi me révolte à proportion que c'est - français, les femmes de mon pays m'ont habitué à croire aux mots que je prononce, et qui inaugurent en elles - un miracle où tout mon être prendra part; et pour mon esprit, sur la route intellectuelle où j'aime à exercer sa tyrannie, l'esprit d'un autre est toujours un peu - femme pour mon esprit.

Mais vous, hommes d'ailleurs, comment entendriez-vous ce que je vais vous dire? Tout ce qui pour moi - vaut de vivre ou de mourir, qu'est-ce pour vous vrai ment? Peut-être un paradoxe. Croyez-moi pourtant, - l'homme ne s'exprime point par paradoxes. Il vient des confins d'un cyclone, et ce qu'il a traversé jusqu'à vous, ces montagnes de l'esprit auraient retenu de leurs doigts gigantesques les légères chevelures de nuages, desquelles les bateleurs prennent soin d'orner leurs - fronts. Mais vous ne m'entendrez pas, car que sais-je de vous? de ce qui fut pour vous la douceur du monde, de ce qui vous a retenu, de cette école buissonnière des années où vous avez égaré à la fois vos pas et votre coeur? Dans les rues ce charme qui vous arrête soudain,

ces manières d'une jeune fille, la rondeur d'une taille ou la courbe d'un sein, pour moi qu'y vois-je qui ne - soit l'exotisme et sans doute que c'est cette couleur d'opérette, si le hasard vous la sert dans mes phrases, qui me vaudra que vous tombiez au lacis de mes mots, - dans mes pièges. Un Français, vous me prenez pour un Français. Je me lève pourtant en face de cette idée locale, la bouche débordant d'imprécations, rejetant, - rejetant ce qui voudrait me particulariser l'esprit, accuser ma dépendance, ce qui cherche à me définir, et à me fermer des territoires humains. Je ne suis borné que par la bêtise, et si vous me lancez mon pays à la tête, je le désavoue; il est la bêtise, en tant qu'il sert à me qualifier. J'arrache de moi cette France, qui ne m'a rien donné, que de petites chansons et des vêtements bleus d'assassin.

Aux nouvelles que j'apporte, vous ne trouverez pas de quoi rire. Fini le vaudeville, et je vous prie une seule fois de considérer que je suis le messenger d'un grand drame. Je ne suis pas venu pour vous plaire, pour vous faire passer un bon moment, et puis allez - donc, le lendemain repart, et c'est encore la veille. Je suis un porteur de germes, un empoisonneur public. Trouvez mauvais, si ça vous chante, le ton insolent - qu'il me plaît de prendre pour parler, je ne suis pas de la race des amuseurs et des valets. Je me tiens dans un lieu sinistre de la pensée où la déclamation souveraine est de mise, et honte à qui marcherait sur la - traîne du manteau de cour de mes mots. Ni politicien, ni poète: je suis un homme, rare engeance en ce siècle où

tous ceux qui s'adonnent aux choses de l'esprit ne sont plus que des toxicomanes, des ivrognes. Je ne m'abaisse pas à parler aux gens, il m'arrive de penser devant eux. Je ne cherche ni la discussion, ni la flagornerie. Je préfère les injures au goût bâtard qu'on pren parfois à mes syllabes chantantes. Je ne vous entends pas, vous autres. Au bord de ce torrent sous les eaux écumeuses, je regarde s'enfuir l'ombre des oiseaux volant au-dessus des galets. On ne me détachera pas du grand souci méta physique qui occupe et dévaste en même temps ma vie. Vous aurez beau bayer, vous aurez beau sourire. Je ne peux penser à rien, que he ne sache tout d'abord ce que je fais ici, sous cette forme absurde, et pourquoi ces yeux bleus avec ces cheveux noirs. Que la considération stérile de son destin enfin consume l'homme! qu'il soit détourné du train de ses jours, du bonheur, et surtout de l'immonde travail.

Je vais dire son fait au travail, ce dieu incontesté qui règne en Occident.

Quand les prostituées aux lueurs finissantes du jour, avec leur petit sac et leur poignant espoir, apparaissent au coin des rues des capitales, quand les prostituées supputant leurs désirs regardent approcher les pardessus des hommes, leurs chapeaux melons et leurs - chaînes d'or, pourquoi, ô jeunes gens laborieux, et - vous femmes que le besoin, ou par exemple la dépréciation

internationale de la monnaie de votre pays, n'a pas encore réduits doucement au trottoir, pourquoi le mépris se mêle-t-il à la pitié sur vos lèvres et dans vos songes? L'homme qui a enfin consenti au travail pour assurer sa vie, l'homme qui a osé sacrifier son attention, tout ce qui demeurait en lui de divin, au désir, puéril de continuer à vivre, celui-ci qu'il descende en lui-même, et qu'il reconnaisse ce qu'est au vrai la prostitution. Ah! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques, vous êtes les fellateurs de l'utile, les branleurs de la nécessité. Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures. Insensés, cachez-moi vos paumes, et ces callus intellectuels, dont vous tirez votre fierté. Je maudis la science, cette soeur jumelle du travail. Connaître! Etes-vous jamais descendus au fond de ce puits noir? Qu'y avez-vous trouvé, quelle galerie vers le ciel? Aussi bien je ne vous souhaite qu'un grand coup de grisou qui vous restitue enfin à la paresse qui est la seule patrie de la véritable pensée.

Et quel tour imprévu la pensée humaine vient de prendre dans l'aurore. Des animaux fabuleux se lèvent à l'horizon. Je n'annonce pas le miracle, le miracle est là dans le jour. Voyez: l'homme reconnaît qu'il savait voler et l'oiseau s'étonne. Désormais qu'importe que la terre soit ronde, nous sommes restitués à l'infini.

Permettez-moi, Messieurs, d'entreprendre la -  
patiente histoire des temps nouveaux, que vous sachiez en fin comment, là où l'Europe meurt aux pieds de l'océan,

vient, au milieu des signes de la mort, des invasions, des éclipses et des débordements de marécages, vient d'expirer enfin la vieille ère chrétienne.

. . . . .

Quel tour prend le Surréalisme, où cela mène, ce qui en sort, si j'en suis toujours content, voilà les questions ingénues qu'au printemps de cette année 1925, qui est un éclatement de tant de merveilles, et tout me sollicite vers mille douceurs profuses, vers la dispersion de ma colère et de mon plaisir, voilà les questions ingénues qu'alors ceux qui m'abordent me posent à chaque coup. Hé, Monsieur, êtes-vous content de la poésie? Alors ça va, les images? En vérité je vous le dis, incrédules et mendiants, aujourd'hui la pensée est aux pieds des hommes, l'esprit flambe à neuf dans la grande couleur aurorale du vent. C'est quand je vais, c'est quand je viens que tout se mue, et se dénoue. L'ère des métamorphoses est ouverte. Regardez autour de vous, tout est fragile, et tout, si j'étends cette main, va changer. Vous êtes dans une grotte. Vous êtes sur la mer. Chut, entendez-vous les sirènes? Je ferai jaillir le sang blond des pavés.

Toutefois, si vous me demandez, à moi qui tout en proie à des sentiments extrêmes, et le coeur possédé

d'une passion démesurée qui se mesure, et où vous n'avez pas entré, vous autres, à moi qui pourrait bien certains jours envoyer promener l'univers, pour un regard qui ne me quitte point, si vous me demandez ce qui marque cette année par laquelle le siècle coud l'un à l'autre ces deux premiers quarts, cette année qu'on a cru célébrer à Paris par une exposition des arts décoratifs qui est une vaste rigolade, je vous dirai que c'est au sein même du surréalisme, et sous son aspect, l'avènement d'un nouvel esprit de révolte, un esprit décidé à s'attaquer à tout. C'est dans l'amour, c'est dans la poésie, que la révolte éternellement prend naissance. Celui dans l'amour c'est dans la poésie, que la révolte éternellement prend naissance. Celui qui baigne déjà dans l'infini est prêt hommes, à renverser vos châteaux de cartes. Et naturellement que s'il y a dans un coin du monde quarante hommes prêts à tout, à sacrifier leur vie pour le bouleversement du monde, et c'est peu que leur vie, et c'est peu que le monde, vous allez rire et trouver dérisoire que des gens qui ne disposent d'aucun pouvoir, qui ne sont rien, sans argent, sans hypocrisie, parlent tout d'un coup de révolution, et prennent au premier pas le ton, et tout l'appareil mental de la Grande Terreur. C'est pourtant ce fait sans précédent dans l'histoire humaine qui vient d'unir ceux qui ne se croyaient que ce seul lien, la poésie, et un certain goût de l'insensé. J'ai vu, et c'est tout ce que j'ai à vous dire, ceux-là que

l'attention croissante qui les entourait pouvait capter, et suffisamment divertir, je les ai vus s'arrêter dans leur course, se consulter du regard, et sans égard pour leurs amitiés, leurs affections, instruire le procès de chacun d'entre eux avec une âpre soif de découvrir la plaie cachée en chacun. Ils se sont jetés les uns sur les autres, ils ont confronté les bassesses de leurs âmes, leurs grandeurs. Et maintenant ils se savent purs, quelque chose les joint que rien ne peut rompre. Ils se connaissent, et qu'importe, rieurs, vos narquoises chansons?.

Je vous annonce l'avènement d'un dictateur: Antonin Artaud est celui qui s'est jeté à la mer. Il assume aujourd'hui la tâche immense d'entraîner quarante hommes qui veulent l'être vers un abîme inconnu, où s'embrase un grand flambeau, qui ne respectera rien, ni vos écoles, ni vos vies, ni vos plus secrètes pensées. Avec lui, nous nous adressons au monde, et chacun sera touché, chacun saura ce qu'il a méprisé de divin, ce qu'il a laissé perdre sous sa forme dand une flaque du soleil, chacun saura son ignominie, et d'abord les grandes puissances intellectuelles, universités, religions, gouvernements, qui se partagent cette terre, et qui dès l'enfance détournent l'homme de soi-même suivant un dessein ténébreusement préétabli. A rien ne sert de nous opposer votre scepticisme. Croyez-vous, oui ou non, à la force infinie de la pensée?. Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort. Nous sommes les défaitistes de l'Europe, prenez garde, ou



plutôt non: riez encore. Nous pactiserons avec tous vos ennemis, nous avons déjà signé avec ce démon le Rêve, le parchemin scellé de notre sang et de celui des pavots. - Nous nous liguons avec les grands réservoirs d'irréel. Que l'Orient, votre terreur, enfin, à notre voix réponde. Nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise. Nous sommes les agitateurs de l'esprit. Toutes les barricades sont bonnes, toutes les entraves à vos bonheurs maudits. Juifs, sortez des ghettos. Qu'on affame le peuple, afin qu'il connaisse enfin le goût du pain de colère! Bouge, Inde aux mille bras, grand Brahma légendaire. A toi, Egypte. Et que les trafiquants de drogues se jettent sur nos pays terrifiés. Que l'Amérique au loin croule de ses build-ings blancs au milieu des prohibitions absurdes. Soulève-toi, monde. Voyez comme cette terre est sèche, et bonne pour tous les incendies. On dirait de la paille.

Rien bien. Nous sommes ceux-là qui donneront toujours la main à l'ennemi.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE, n° 4, 15 de Julio de 1925, págs. 23-25.

### NOMINALISMO SUPRA-REALISTA

Louis Aragón, supra-realista, que acaba de pasar ante nosotros meteóricamente y de frac -sin darnos tiempo para decidir cuál de estos fenómenos atmosféricos: el supra-realismo o el frac, era el más significativo, en su caso- deja tras sí, como una interrogación, su afirmación misma, síntesis de su propaganda; la simulación del pensamiento es el pensamiento.

El experimento supra-realista -o intra-realista- no se refiere únicamente a una exploración del fenómeno estético -o psíquico- de anticipación o profecía, sino a la confrontación de los existentes -presentes y pasados- a su comprobación experimental supra-realista.

Toda profecía se cumple, artísticamente, solo con enunciarse. El pensamiento nace de su enunciación (en el principio era verbo)- viejo modo. El pensamiento se hace por su simulación, como la fe tomando agua bendita- nuevo modo. Pero un pensamiento que se ha hecho no es el hecho del pensamiento ("engendrado, no hecho") El pensamiento coincide con la cuerda floja: en lo indispensable para sostener al equilibrista.

No hay peor tonto que el que no quiere romper un plato; ni peor listo que el que trata de componerlo cuando lo ha roto.

Si me apoyo sobre la punta de la nariz una larga caña y en su elevado extremo coloco mi representación de cualquier sistema planetario, es evidente que no lo hago por comodidad.

El milagro estaba determinado fantásticamente por la libertad de no hacerlo; y su sorpresa mágica - -superstición o superchería- es la ilusión o alusión a la libertad, para no eludirla, como el determinante - anárquico suprasensible suparreal y sobrenatural exclusivo.

El pie que sostiene sobre la cuerda un equilibrio peligroso, tiene la libertad de no dejar caer al que lo ejecuta; y la de saltar -cada vez más alto-, volviendo a posarse en el mismo sitio para adquirir, con exactitud, el sucesivo impulso determinante.

Lo único que no se puede falsificar es la gracia.

La evidencia maravillosa, por serlo -coherencia esencial y divina- participa su duración, sin compartirla; aunque se cuadricule exactamente el papel con el intento arbitrario y figurativo de enjaularla. O, lo que es lo mismo, que las telas de araña no sirven para cazar ángeles, sino para manchar la nitidez de sus alas con la baba sucia de los hilos tramposos.

Dante fué sorprendido pintando un angel.

Todo edenismo artificial -o simulado- a que puede reducirse, en definitiva, cualquier vicio, es siempre la revelación de su pericia originaria. No sólo para

ir al reino de los cielos hay que ser como los niños; también para ir a los infiernos hace falta una cierta -o incierta- puerilidad.

Al margen silencioso de mi recogimiento en la intimidad ilógica -surge, sin razón, la imagen pura- choque o chispazo -libre- imaginativo. Un corto-circuito fantástico que funde los plomos de la memoria -débil re--sistencia intelectual-. Existe -la iluminación momen--tánea- porque se formula, visualmente o no, a compás de su dicción misma.

(Si no la transcribo, recuerdo, vagamente, la forma de una ramificación irreal- de árbol genealógico o de abstracta figura plástica de los pulmones-; y en la opacidad, sucesivamente aclaratoria, una sensación acen--tuadamente blanca de melancolía: los esquimales comen gusanos de seda y se pasean, anochecido, por las corni--sas de los edificios).

El arte es el contraveneno de la sinceridad, - cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente, o estupefaciente: un veneno.

Evadirse -del arte y la moral- no basta. Y mucho menos, sinceramente. La sinceridad del envenenamiento no se simula -ni se disimula- se contrae.

De esta contracción -o contra-acción- estupefa--ciente del suprarrealismo no se sigue, necesariamente,

su programación -ni su propaganda- sino su existencia,  
y por consiguiente, su irresponsabilidad.

El declive -la muerte o el sueño-, pendiente sua  
ve hasta la consecuencia de su absurdo, inclina el espí  
ritu a rechazar todo compromiso absoluto del pensamiento.

Pero lo que importa es el pensamiento, poética-  
mente puro; no la enumeración de los procedimientos em  
pleados para obtenerlo; ni su imitación o falsifica-  
ción imposible.

JOSE BERGAMIN

ALFAR, La Coruña, Mayo, 1925. Recogido por J. Brihuega  
en "Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos Doctri-  
nales". Madrid, 1979.

### LA REVOLUCION SUPER-REALISTA

El fracaso del movimiento Dada había sido una necesidad rápida y fatal. Se hubiera podido creer entonces (por lo menos los que en él solo querían hallar un deseo de escándalo y de mixtificación) que no quedaba nada de aquel nihilismo filosófico y estético, de aquel grave peligro corrido por la razón. Sin embargo, varios de los hombres que habían tomado parte en él con más fe y desesperanza estaban lejos de abandonar las posibilidades descubiertas. Agrupados en torno de André Breton y de su revista *Littérature*, aun conservando de los tiempos pasados una imprecadera nostalgia, miraban obstinadamente lo futuro y buscan en medio del envilecimiento general, de la facilidad de los éxitos literarios, una ruta más pura, el maravilloso camino que Dada había iluminado bruscamente con monstruoso claror. Lo que les seguían con mayor confianza y con toda la atención que merecía su rara fortuna, creían todavía, en los días más dolorosos y tranquilos, que el gran movimiento de liberación emprendido por Dada no se resignaba a una muerte inútil y precoz.<sup>(1)</sup>

El 15 de Octubre de 1924, en efecto, André Breton lanzaba su *Manifeste du surréalisme*, y en Diciembre aparecía el primer número de *La Révolution surréaliste*, dirigida por Pierre Naville y Benjamín Péret.<sup>(2)</sup> Las indignaciones y los entusiasmos que desencadena en el momento

---

(1) Véase mi artículo Los dadaístas después de Dada, publicado en "Los Lunes de El Imparcial", del 21 de Septiembre de 1924.

(2) A cuya exquisita amabilidad debemos la comunicación de las fotografías que publicamos, de su fondo e inéditas.

actual el superrealismo y las manifestaciones derivadas de él, son los mismos que saludaron a Dada. Prueban su ficientemente, que en uno como en otro se reconocen las mismas amenazas latentes, puesto que se les ha acogido - con los mismos sarcasmos, el mismo inmundito terror y también igual devoción.

A André Bretón le corresponde el mérito de haber introducido el superrealismo y de haber recibido su revelación en estado puro. Una noche, cercano el sueño, nos dice una frase absolutamente extraña a los acontecimientos a que me encontraba entonces conscientemente mezclado, se impuso de una manera tiránica a mi atención. Era poco más o menos la siguiente: "Hay un hombre cortado en dos por la ventana". Luego, en cuanto la hubo acordado cierto crédito fué seguida de una multitud de frases que poseían los mismos caracteres, frases, frecuentemente de una riqueza de sugestión y de color tales, que sobrepus ban con mucho el material poético usual. De esta revelación nació el libro "Les champs magnétiques" en colaboración con Ph. Soupault. Había, pues, que admitir el dictado absoluto de lo inconsciente sin el intermediario de la razón, puesto que las frases nacían espontáneamente en ese desligamiento de las necesidades lógicas que caracteriza el estado de ensueño o esa ensoñación vaga que precede o sigue al sueño. (El doctor Freud ya había trazado fecundas observaciones. Mediante la exploración metódica y libre del desierto brumoso de la vida interior ha dado la personalidad humana, la más profunda explicación). La práctica debía mostrar que el abandono absoluto, a ojos -

cerrados, a esta inspiración en el sentido exacto de la palabra, no debía ser una decepción ni para la esperanza ni para la fe. La riqueza poética que ofrece, no creo - pueda ponerse en duda. El que ha practicado el superrealismo ha visto formarse poco a poco bajo su pluma un universo gobernado por leyes inciertas, trágicas o encantadoras. Es un sueño lejano, indefinido, iluminado de repente por el choque inesperado de imágenes imprevistas por ese caos mágico que producen las palabras cuando se tropezan por primera vez. Desde ese momento, ya no se teme mezclar a los más densos perfumes, gemidos y sonrisas, recuerdos, profecías amenazadoras. Se tiene el sentimiento certero de expresar lo inexpressable. Divina ilusión (ya veremos el sentido que hay que dar a esta palabra) acompañada de un estado de exaltación, de embriaguez mental análoga quizá tan solo al éxtasis místico o más sencillamente, a la intensa voluptuosidad de los paraísos artificiales.

## II

Lo que el superrealismo guarda para seducirnos como las hadas de los cuentos infantiles, es la llave de los sueños, la eterna tendencia a la ensoñación, el gusto por la aventura mental, por lo fantástico -la poesía en lo que encierra de esencial y de misterioso. Quizá los mitos no han nacido de la sola curiosidad del hombre ante los fenómenos naturales. En la imaginación existe ese don atormentador al que nada puede ser comparado, el poder de



crear lo maravilloso en sí y lo maravilloso para conservarlo de más en más inexplicable.

Nada es tan odioso y tan triste como el racionalismo que ha destruido poco a poco las posibilidades del prodigio y que restringe cada día la inocencia de la poesía. La predilección por esa atroz claridad nacida del utilitarismo más bestial es la que hace de las leyendas helénicas una sucesión averiada de historietas groseras e incoloras. Ya cuando los griegos adornaban con flores seniles la tibia medianía de sus dioses habían dejado de creer en las aventuras que narraban. La duda racional, a lo largo de las edades, ha hecho del hombre el esclavo de la naturaleza y luego de la sociedad. Sólo por un extraño error se puede seriamente pensar que la vida corriente y lógica tiene, por su realidad, mayor valor que la vida luminosa, que el terciopelo fabuloso de nuestros sueños. Aquí topamos con la vergüenza del espíritu humano: el pragmatismo y la mueca repugnante de ese escepticismo que ha marchitado para siempre la grave sonrisa de la infancia. Si la esclavitud moral en que nos ahogamos estrecha cada día más en torno nuestros sus lazos de hierro, es porque la idiota razón amenaza arruinar el rudo candor de la imaginación, es porque en el devastado palacio en el que ya no brillan sino quejumbrosas luces, la noche de la lógica ha caído aprisionando entre sus redes las perlas del ensueño. La rigidez de los principios de la razón se ha convertido en el marco milenario donde se forma nuestra representación del mundo. Y se ha decidido de una vez que el arte tenía por objeto pintar lo real, que las palabras tenían el valor

muerto de una moneda arbitraria y sólo el poder de cubrir las ideas con una cómoda envoltura.

El superrealismo afirma y prueba que las palabras viven con una vida particular y secreta, hecha de todas las sensaciones y de todos los sentimientos que evocan en cada uno de nosotros resumiendo nuestra existencia. Liberando las del concepto, las trueca de esclavas en señoras imperiosas cuya belleza, cuya armonia<sup>(3)</sup> y cuyas conexiones ocultas son el resorte sensible de toda poesía. "Las palabras en libertad", proclamaba André Breton en *Les pas perdus* y positivamente su danza loca nos arrastra más allá de lo que nunca la lógica hubiera osado. Nos abre las co marcas desconocidas. Nos pone en el camino mismo del pensamiento concreto, nos arroja en los caminos mal reputados de sus extremos orígenes, nos exalta y nos liga a esos restos de secretos perdidos que habíamos extraviado al azar del viento, una mañana milagrosa.

Este lirismo es, a mi ver, capaz de expresar todo lo que existe de soberbiamente inédito en esta vida moderna cuyas mortales heridas adoramos. Las calles, la noche, revisten luminoso tapiz en el que desaparece el sombrío azul del cielo. Pasan mujeres, imprecisas y bonitas, entre el tronar eléctrico de las estaciones, en la llama verdosa de los alcoholes. Asombrosos encuentros, fiebres inconfesadas, torturadoras desesperaciones que acaban a la

---

(3) Parece que los simbolistas, en particular Paul Fort y Francis Vielé-Griffin lo han adivinado cuando hicieron de la alteración un medio poético con finalidad en sí mismo.

media noche en el agua brillante del río, tan bella que no se puede resistir a sus amorosas promesas. El cinema tógrafo nos apresa con sus dedos de luna y nos extravía de repente a lo largo de avenidas alucinantes, de paseos regios de sombra y de luz. Entonces nos sumergimos en el abismo interior: todos los países son nuestros sin esfuerzo, sin viaje; vivimos caras aventuras que nunca nos arrancará la muerte.

En casi todos los tiempos, el genio ha roto las ridículas barreras opuestas a su límpido incendio. Genio de la poesía, de la inspiración divina que tornaba, al decir de Platón, a sus poseídos, parejos de las danzaderas sagradas de Dionisios. "Las mil y una noches", la oscura, la frenética tradición de los oráculos delficos y sibilinos, serán perdurablemente honra del eterno idealismo humano. El genio, en su carácter específico, no es más que superrealismo, porque celebración inconsciente. En el sublime Cántico espiritual, San Juan de la Cruz no emplea otro medio de expresión y da esta justificación soberbia: "Sería ignorancia pensar que los <sup>D</sup>cichos de amor e inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar; porque el Espíritu del Señor, que ayuda a nuestra franqueza, como dice San Pablo, morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar". "Más próximo a nosotros Gérard de Neval, había encontrado, a fuerza de pureza, esa voz inmaterial y la aislaba de toda revelación religiosa. Sus sonetos enigmáticos Les Chimères despiertan tumultuosos ecos.

Je suis le ténébreux -le veuf- l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:  
Ma seule étoile est morte-et mon luth constellé  
Porte le soleil noir de la Mélancolie

(El desdichado)

En su última novela "Aurélia ou le Rêve et la Vie," ha referido; guardándolas la tierna fêuidez del ensueño, sus más tenues visiones. Hallazgos inquietantes en los que se reconocen las huellas de una impenetrable filiación. El romanticismo alemán con Novalis es otro ejemplo. Víctor Hugo, cuando no se abandona a la vacuidad de su facilidad verbal, representa lo inconsciente puro. En algunos versos de "Océano nox," en ciertos poemas de "La fin de Satan," es donde hay que buscar los indicios de esa germinación fabulosa de que saldrá la obra de Arthur Rimbaud. Porque "Les Illuminations" y "Une sainton en enfer," de éste, no son explicables, sino relacionándolos con el superrealismo. Estado de espíritu surrealista incluso el pesimismo ideal de Baudelaire. En fin, ese libro bello y angustioso "Les Chants de Maldoror" de Isidore Ducasse (le comte de Lautréamont) no es más que el superrealismo absoluto, aplicado quizá sobre una base que le es extraña, pero irresistiblemente atraído por el ciclón de frases y de imágenes inmensas columpiadas a través del infinito por la intensidad diabólica del verbo. Se multiplicarían estos ejemplos y habría que entregarse a una verdadera genealogía de espíritu moderno. El caso de Germain Nouveau (Valentines), de Alfred Jarry (Ubu roi), de Guillaume Apollinaire, ese soñador despierto, ese mago víctima de sus encantos; y en nuestros días, los de Saint-Pol-Roux, Paul Claudel (Cobbaissanee de l'Est). René Ghil (Le Pantoum de Java). Saint Léger-Léger (Eloges, Anabase), León Paul Fargue y Pierre Reverdy, el luminoso poeta de las "Epaves

du ciel", merecerían un examen.

### III

Las obras presentadas dan en cierto grado derecho a esperar. El manifiesto de André Breton es una obra de discusión sólida y firme. Con una lógica implacable, atormentada página tras página por el balbuciente llamamiento de la aventura legendaria, abre el proceso de las tendencias racionales del hombre y de esa literatura que largamente ha martirizado la poesía. Las prosas que ha publicado a título de ejemplos en "Poisson soluble", contienen admirables momentos de la mitología moderna. Louis Aragon ha dado en La Revue européenne el principio del "Pay san de París"; es una serie de relatos de esplendores fantasia, de gracia violenta, de intensa sensibilidad. Aparece en él, uno de los escritores más fáciles y más nuevos, uno de los que poseen el don fatal y precioso de imaginar las armonías imperceptibles y el pensamiento mismo de las cosas. Ha sabido raptar el Sésamo de la eterna magia. A continuación de Jarry, Benjamin Péret, ha creado un humorismo actual a base de lírica ingenuidad, una poesía que corre como agua fresca. "Au 125 du Boulevard de Saint-Germain", es una mezcla de novela de aventuras, de cuento de hadas y de farsa burlesca; el estilo está vivificado por los hallazgos más sorprendentes y más deliciosos: "Il semblait si jeune qu'on avait envie de lui apprendre à lire". En un poema como "Immortelle maladie", Benjamin Péret llega a la poesía total y con procedimientos involuntariamente menos fáciles despierta inquietantes preguntas:

Où est-il

Parmi les étoiles accroupies  
ou les minéraux inconnus  
qui flambent dans les corolles des fleurs fatales  
Si je revais je pourrais répondre.

Roger Vitrac en "Les Mystères de l'Amour", Robert Desnos con "Deuil pour Deuil", modulan, este último con un vigor tumultuoso y fanático, historias terroríficas amorosas o mágicas. De "L'Allure poétique", de Jacques Baron, persecución del humo y del tiempo, lo menos que se puede decir es que evoca irresistiblemente el recuerdo radiante de Rimbaud. Pierre Naville, ha hecho en las "Reines de la Main gauche", una obra de superrealismo puro en que la irradiación de las palabras se difunde perpetuamente: "Goutte à goutte l'espace envahit les fleurs. On aurait moins pleuré si l'épaule des femmes s'était dé faite de toute gloire, si les violet et l'aube ensemble dans un papier s'étaient moins irrités de la venue des colliers d'or".

Aunque no haya publicado nada después de "Mourir de ne pas mourir", no me perdonaría no decir dos palabras de Paul Eluard. Es el gran poeta en el sentido absoluto y un poco místico que damos a este vocablo. Lo que sus poemas encierran de extraño y de puro remueve demasiados sentimientos magníficos y sombríos para que se puedan esclarecer todas las perspectivas de ensueño que descubren. De este mundo en el que vive en perpetuo viaje, la inmor

tal, a incansable nostalgia. Ha revelado adorables sorti  
legios, ha roto las puertas de cristal y de nubes, ha co-  
gido mujeres en la bruma nevada, que eran parejas de las  
flores. Con innumerables relámpagos, arroja en nosotros  
la confusión deslumbradora de la belleza.

Denise disait aux Merveilles  
le soir traînait des hirondelles. Les hiboux  
Partageaient le soleil et pesaient sur la terre  
Comme les pas jamais lassés d'un solitaire  
Plus pâle que nature et dormant tout debout  
Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes  
Le courage brûlait les femmes parmi nous,  
Elles pleuraient, elles criaient comme des bêtes.  
Les hommes inquiets s'étaient mis à genoux.  
Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse,  
Un peu de vent, les feuilles qui ne tombent plus,  
Un beau détail, un sortilège sans vertus  
Pour un regard qui n'a jamais compris l'espace

Ha habido artistas que han tomado parte en el  
superrealismo y nos ofrecen sugerencias igualmente po-  
derosas. Man Ray, fotógrafo, hace surgir mediante las  
sombras y la luz con que vela los contornos más duros,  
más familiares un universo de pesadilla o de paraíso. Ha  
inventado una atmósfera límpida y sin embargo densa en  
que se sienten deslizarse invisibles caricias de ánge-  
les. Giorgio de Chirico ha pintado sangrientas trage-  
dias e implacables idilios (Le chant d'amour). Ha res-  
tituido, para angustia o melancolía nuestra, la inquie-  
tud salvaje de las noches en que el cielo sin estrellas  
muere, la lividez del mundo en la que siente que algo  
de terriblemente desconocido, guerra o asesinato, va a  
ocurrir (Le cerveau de l'enfant). Max Ernst presenta

en sus retratos y en bruscos dibujos elípticos, cuerpos extraños, obra de una biología de hechicero.

Qué decir de André Masson?. Aporta a nuestros más locos éxtasis una materia sensible y nueva. Hay que seguir en la impenetrable selva de líneas ese claror inacabado que transforma bajo nuestra mirada los animales y las cosas en fabulosas pedrerías. El elogio de Pablo Picasso, no necesito hacerlo; su nombre se impone hoy a todos como el de uno de los grandes pintores actuales. Sólo quiero decir una vez más la juventud de su inteligencia y la riqueza de ilusión de esas formas que ha hecho, a fuerza de genio, brotar de los limbos.

Con cualidades diferentes, cuya diversidad subraya que el superrealismo, lejos de mecanizar la personalidad la desarrolla, escritores y pintores han dado la prueba de la emoción que puede producir esta nueva poesía a todos los que comprenden la vida insondable de las palabras, la cambiante sinfonía de los vocablos rotos que la noche espía, la frandeza inacabada de las predicciones ambiguas, sean de Apocalipsis o de Amor.

La acción del superrealismo se hará más profunda. En Diciembre de 1924, ha sido fundado el Centro de informaciones superrealistas, el cual bajo la dirección de Antonin Artaud reúne los relatos de sueños, las indicaciones originales, las nuevas ideas en todos los terrenos y procedentes de quien quiera que se interese a este movimiento. La Révolution surréaliste ha publicado ya, aparte de una notable información so



bre el suicidio, textos de Max Morise, Francis Gérard, Limbour, Malkine, Boiffard, Crevel, etc. Todo es posible esperarlo de ella.

El superrealismo ha despertado un interés que no se desmiente, pero tropieza con la resuelta incomprensión de una crítica para la que todo movimiento de entusiasmo desesperado es una mixtificación, todo deseo y toda ira una pretensión insoportable. El escepticismo irónico y grosero es una tara de ese espíritu crítico demasiado corriente que no es más que horror de la poesía. Aun los más favorables denuncian con una morosa alegría las probabilidades que tiene el superrealismo de no conducir a nada. Pero toda su fuerza irresistible está en su apasionada tensión hacia un porvenir - cargado de promesas y de espejismos. También la decepción es bella, es una de las más exquisitas voluptuosidades del espíritu. Siempre estar dispuestos para la perpetua aventura. A nosotros las naves grandiosas aparejadas, para imposibles destinos. Y, además, por qué el gran milagro, el advenimiento impreciso y trastornador del que nosotros leemos la anunciación templorosa no abriría a nuestra esperanza la ruta clara del vivo ensueño?

## DEL CUBISMO AL SUPERREALISMO

### 1. El cubismo, reacción técnica contra el impresionismo

El cubismo, en sus comienzos, fué, sobre todo, una reacción contra el impresionismo. Y, a pesar de las divagaciones literarias que acompañaron su eclosión, una reacción exclusivamente técnica. Reacción formal contra el colorismo a ultranza del impresionismo.

En tiempo de impresionismo, en efecto, el color-luz, considerado como elemento esencial, llegó a ser la única preocupación del artista. La naturaleza fué reducida a una sinfonía coloreada, a una ligera orquestación de tonos, a un inconsistente, frágil y transparente tejido de colores. La forma, a la cual el color fue siempre subordinado, fue olvidada. La forma fue menospreciada, arrinconada, casi expulsada. Es contra ese estado de cosas que -después de Cézanne, después de Seurat, después de los balbuceos fauves- el cubismo se elevó. El impresionismo había convertido la realidad en una relación de tonos. El cubismo la convertirla en una relación de formas.

Los primeros cubistas, en efecto, que, como los impresionistas, no conocieron otro punto de partida - que la realidad, se entregaron apasionadamente al análisis de esa realidad, no con el afán de extraer de ella los fugaces efectos luminosos, sino con el dedeo de -

precisar su forma sólida y consistente. Partiendo todavía del hecho natural, los artistas de aquel tiempo se dieron incondicionalmente al análisis inflexible de la naturaleza con el sólo objeto de constatar sus volúmenes, de ponerlos en evidencia, de acentuarlos, de reducirlos -después del "todo en esferas y cilindros", de Paul Cézanne- a formas geométricas primarias, de conjugarlos armónicamente.

En las primeras tentativas de aquellos pintores, la naturaleza no fue nunca violentada, la naturaleza fué siempre respetada. (Picasso, 1908: "Bols et flacons", 1909; "La Brioches". 1909, "Serie de paisajes de Horta de Ebro"). Llegó un momento, sin embargo, (Picasso, 1909: "Cabeza de mujer" y "Arlequín") en que ese análisis de la forma, llevado a las últimas consecuencias; ese deseo de descomponer los volúmenes, de estudiar sus partes constitutivas, de reducirlos a prismas y cilindros, conos y esferas, de situarlos ordenadamente en el espacio, no pudieron desarrollarse libremente y de manera absoluta, sujetándose totalmente a la realidad. El cuadro y la realidad fueron declarados irreconciliables. La realidad llegó a ser un estorbo. Y los pintores se dispusieron a supeditarla a su afán de construcción, a subordinarla a su morfología exacerbada (Picasso, 1910: "Retrato de M. Henry Kahnweiler").

Para lograr su propósito, los cubistas no retrocedieron delante de nada; pasaron francamente por encima

de todos los obstáculos, acumulados por el deseo de imitar los espectáculos naturales; usaron de las máximas libertades enfrente de la naturaleza. La realidad óptica fue inmolada a la concepción formal. La concepción triunfa de la visión; la plástica domina la representación. Esos dos postulados fueron fijados en la puerta de todos los talleres. Y nacieron muchas obras, en las que el equilibrio formal fué la preocupación dominante, y al cual: figuración, representación, verosimilitud visual, fueron subordinadas. La realidad del cuadro -armonía de formas- fué antepuesta a la realidad óptica.

Aquella etapa contribuyó decisivamente al hallazgo de las leyes fundamentales de toda obra pintada, las leyes de composición de construcción, que gobernaron el cuadro en todos los grandes momentos de la Historia del Arte, y que el impresionismo había menospreciado, hasta prescindir de ellas en absoluto, hasta hacerlas desaparecer.

Sin embargo, no crean nuestros lectores que el estudio de la forma fue la única preocupación de la primera época del cubismo. Muchas otras intenciones animaron a aquellos artistas, ávidos de absoluto. Citemos, entre los más importantes, la síntesis óptica y la proyección geométrica.

Se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea

de los diferentes aspectos de las cosas; esto es, el mismo objeto visto de frente, de espaldas y de perfil. Este procedimiento, que tiende a definir las cosas de manera absoluta, no se destaca ciertamente por su novedad: los egipcios ya introducían un ojo visto de cara en una cabeza vista de perfil. Los cubistas no han hecho más que llevar este procedimiento a las últimas consecuencias.

La proyección geometral consiste en fijar sobre la tela los objetos, no como los vemos, sino como son en realidad. Esto es, prescindiendo de la perspectiva, pintar un plato redondo, porque es redondo, aunque lo veamos ovalado; pintar dos líneas paralelas, aunque las veamos convergir hacia un punto determinado; pintar una mesa cuadrada, aunque la veamos de otra manera, etc. etc. No se trata tampoco de un nuevo sistema. Los primitivos emplearon idéntico procedimiento.

Podemos, pues, afirmar, como notábamos al principio estas notas, que la característica principal de la primera época del cubismo fue, casi exclusivamente, el análisis de la forma, el estudio de los volúmenes. Así lo han reconocido la mayoría de comentaristas de arte moderno.

## II. Caída en la abstracción

Aunque, durante la época, inicial del cubismo que hemos comentado, la realidad fué a menudo deformada hasta desfigurarla completamente, la ruptura absoluta con el hecho natural no llegó nunca, durante aquella etapa, a realizarse de manera definitiva. Las alusiones naturales, más o menos disimuladas, más o menos disfrazadas, se hallaron siempre presentes en las telas de

los primeros cubistas.

Llegó un momento, pero, en que los pintores, jamás saciados, cada día más sedientos de absoluto, empezaron a hacerse las siguientes reflexiones:

Toda vez que nuestras investigaciones nos han conducido a constatar el hecho de que las relaciones de formas y colores son el primer elemento de toda obra pintada; toda vez que todos los cuadros del pasado no son, en el fondo, más que relaciones plásticas, una abstracción recubierta de realidad, una osamenta revestida de carne; toda vez que esta cubierta sensual exterior de las obras del pasado no hizo más que disimular, disfrazar y desnaturalizar el hecho pictórico integral, convirtiéndolo a menudo en impulso; toda vez que hemos llegado a la conclusión de que la realidad es un puro pretexto para lograr la realidad pictórica, hecha de formas y colores armonizados, un puro trampolín para saltar en el cuadro que, en el fondo, no es más que un equilibrio de abstracciones; toda vez, pues, que la pintura, como todas las artes, no es, en el fondo, más que arquitectura -madre de todas las manifestaciones plásticas-, y que la arquitectura no representa ni imita nada, sino que vive únicamente gracias a la elocuencia de las proporciones y de las relaciones de formas: por qué no hacer como ella? Por qué no suprimir el pretexto natural? Por qué no hacer un arte no representativo?. Por qué no mostrar puramente el hecho pictórico de manera

integral desposeído de estorbos? Por qué no crear una obra que haga un uso estricto de los elementos pictóricos puros por excelencia: las formas y los colores abstractos, huérfanos de representación? Por qué no hacer Pintura Pura? Y, consecuencia lógica de estos razonamientos, las obras completamente abstractas no se hicieron esperar.

Un crítico francés ha dicho que la creación de las formas no puede hacer más que seguir el lento estudio de las formas naturales. Después del largo análisis de la realidad que contribuyó poderosamente a la posesión absoluta de la forma, un arte de síntesis iba a nacer.

He aquí las palabras que escribió Theo van Doesburg en su libro "Clasique-Baroque-Moderne", el cual, junto con el "Neo-Plasticisme", de P. Mondrian -tomos editados en 1920 por Léonce Rosenberg, el máximo "marchand" del cubismo- fijan las bases de la estética del grupo holandés "De Stijl", defensor de un arte completamente abstracto: "No podemos sorprendernos de que el artista llegue a expresar la esencia de la belleza pictórica simplemente por una relación estética y armoniosa de planos, de colores y de líneas.

Cojamos ahora un tratado cualquiera de técnica ornamental. El de Racinet, por ejemplo. "La primera manera (invención de los motivos), que no pide prestado -

nada a las artes imitativas -dice el autor de "L'ornement polychrome"-, figura a un grado cualquiera en todos los estilos y en todas las épocas. Las combinaciones lineales y geométricas, que son su objeto primitivo, obedecen a las facultades de orden que posee todo hombre; productos directos de la imaginación pura, crean lo que no -- existía."

El lector más profano, el lector menos experto, se dará cuenta de que ninguna diferencia separa ambas - concepciones. La famosa Pintura Pura, tan alabada, no es, en el fondo, más que la simple decoración geométrica, de la cual la Historia del Arte ofrece numerosos - ejemplos: realizaciones de los primitivos pobladores de la Oceanía y del Africa Central, cerámica micénica, decoraciones de los Coranes manuscritos de los árabes, con sus variaciones infinitas de la Estrella de Salomón, mosaicos bizantinos, etc.

Para evitar ese peligro ornamental, y para preservarse de la caída en el planismo de la decoración mural, de dos dimensiones, los cubistas quisieron inventar una tercera dimensión sin invadir los dominios de la perspectiva y sin abandonar nunca los terrenos esencialmente pictóricos. Y así establecieron la vecindad de varias superficies de dimensiones y coloraciones diferentes, las cuales se combinan entre ellas y acaban por dar la sensación de profundidad, una "profundidad cualitativa" como ha sido llamada.



Albert Gleizes, mejor que nadie, ha definido ese intento: "es observando y comprendiendo las relaciones de los colores entre ellos -escribe el autor de los "Jugadores de rugby" en su libro "Du cubisme et des moyens de le comprendre"- como el pintor podrá combinarlos de tal manera, que las porciones de superficie recubiertas por ellos tomarán distancia, según las leyes de dicha superficie. Así recreará, permaneciendo fiel a esta superficie, un espacio que no aspirará a la ilusión del espacio natural. Reconstruir a los planos de profundidad, no por adaptación ocular, sino por un equivalente complementario de la superficie. Estos planos de profundidad serán cualitativos, no cuantitativos".

Es preciso reconocer, sin embargo, que, con profundidad cualitativa o sin ella, la pintura totalmente abstracta es, no Pintura Pura, como han pretendido algunos rígidos teorizadores, sino simplemente Decoración Pura.

Algunos espíritus despiertos y vugulantes no tenían que tardar en darse cuenta de ello.

### III. El retorno al asunto

- a) El Neoclasicismo.- Amédie Ozenfant y Ch. E. Jeanneret, con su libro "Après le cubisme", fueron los primeros en dar el grito de alarma.

Talladas las leyes pictóricas, que muchos años de abyección artística habían enterrado hasta hacerlas

desaparecer, era preciso convertirlas, de cosa árida y seca, en cosa viva. Era preciso humanizar la abstracción. Era preciso revestir las formas abstractas con una capa de realidad, disimularlas, endulzarlas, disfrazarlas, como hicieron los antiguos y los del Renacimiento. Era preciso edificar sobre el andamiaje hallado de nuevo, cubrir la osamenta de carne. Era preciso convertir la esfera en manzana, el cilindro en árbol, el azul en cielo, el verde en prado: todo ello, ordenado según los números, equilibrado según los cánones, armonizado según las leyes de proporciones. Y el sistema nació automáticamente. Y, de complicación en complicación, llegamos, después de "L'esprit nouveau", al libro de Gino Severini, "Du cubisme au classicisme"; la sistematización más despiadada que se ha intentado del hecho artístico. Y, como ilustraciones de este libro, las obras del citado Severini, de Ozenfant, de Jeanneret, de Metzinger, de Herbin, de Bossière, de Lhote, de Robert y de tantos otros pintores. Fué el imperio del sistema: "Le bain turc", de Ingres, decorando los talleres. La razón erigida en dictadora. El instinto arrinconado. Y, muy pronto, nuevamente la reacción.

b) El neorromanticismo. El neoclasicismo había realizado el retorno al asunto de manera intelectual. Unos cuantos iban a intentar el retorno al asunto de manera instintiva.

Unos cuantos -cansados ya de todas las obras ricas únicamente de perfección formal y huérfanas de vida

y de emoción, que nos legó el neoclasicismo- empezaron a afirmar que el artista ha de poner, por encima de to das las preocupaciones técnicas, la traducción de la emoción que le producen los espectáculos naturales. Y se exigió que esta emoción fuese plasmada de la manera más intensa posible, de manera áspera y patética, trágica, bárbara y punzante; se exigió un arte de paroxismo. Las obras de Vlaminck y de Rouault, de Utrillo y de Modigliani, fueron alabadas insistentemente y presentadas como las más perfectas ilustraciones de aquellas teorías. Y el neorromanticismo nació inmediatamente.

Charensol, uno de los que más fogosamente ha de fendido esta tendencia, ha definido así el movimiento "Un asunto que no sea ya un simple pretexto para pintar, una forma y un color adecuados al espíritu de este asunto."

En efecto, para los nuevos románticos el asunto ya no es un medio para edificar una sólida arquitectura plástica, un pretexto para especulaciones pictóricas: lo interesante es la acción de este asunto sobre el artista, el estado emotivo en que pone a su alma, la emo ción lírica que le produce. Todos los elementos del cuadro deben concurrir, pues, decisivamente, a intensificar la exteriorización de esta emoción. El color, por ejemplo, no vivirá únicamente, como en los neoclásicos, por una relación armoniosa, de esencia puramente decorativa. El color tendrá una expresión propia, dramática,

un fondo trágico, que contribuirá a hacer más intenso el caractericismo patético del espectáculo natural que se ha querido evocar. Pues, como hemos dicho, este sentimiento trágico de la naturaleza, esta unanimidad en escoger asuntos más o menos dramáticos, más o menos catastróficos, constituyen el común denominador de todos los neorrománticos. ¡Retorno al drama! -no se ha cansado de lanzar a los cuatro vientos el citado Charensol.

#### IV. El Superrealismo

El superrealismo puede ser considerado como un arranque desesperado, como una convulsión delirante, como un chillido frenético del nuevo romanticismo que acabamos de describir. No precisamente del neorromanticismo propiamente dicho, sino del estado de espíritu romántico que caracteriza la época pictórica presente.

Para definirlo, es forzoso acudir a la definición de Breton, el máximo pontífice de esta manera de expresión, que lo explica como sigue en su "Manifeste du surréalisme", lanzado como una bomba en pleno mundo artístico francés en 1924: "Automatismo psíquico puro por medio del cual nos proponemos expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, independientemente de toda preocupación estética o moral".

Fieles a estos principios, los pintores superrealistas, esclavos de sus instintos, libertados de toda traba de la razón han producido obras "sin preocupaciones estéticas", huérfanas de calidades plásticas; por lo tanto, completamente insuficientes. Además, fieles aún a estos principios, algunos superrealistas han producido obras "sin preocupaciones morales", más claramente; obras absolutamente inmorales, en las que -Freud no ha atravesado en vano la estética superrealista- los símbolos oníricos y las imágenes sexuales abundan. No es este el momento de exteriorizar nuestra absoluta no conformidad con las obras de arte inmorales.

Limitémonos a consignar que las pinturas superrealistas son hijas absolutas de la imaginación, sin el control de la inteligencia. Entregados a sus instintos, esclavos de su inspiración, los superrealistas intentan plasmar las imágenes aparecidas en estados incoscientes en aquellos momentos de sueño despierto en que la imaginación, desligada de toda traba de la razón, flota libremente al azar y ve las maravillosas representaciones que engendra la fantasía. "El maravilloso es siempre bello; cualquier maravilloso es bello; no hay sino el maravilloso que sea bello"-dice también André Bretón.

Algunos superrealistas explotan las imágenes nacidas en los momentos que preceden inmediatamente el acto de dormirse, y permanecen atentos a las sugerencias

de la imaginación, que se manifiestan en lo que el poeta superrealista catalán J.V. Foix ha llamado "los andenes subterráneos del presueño".

Otros quieren explicar las imágenes representadas en sus cuadros como visiones aparecidas en épocas en que el hombre los ha torturado, o bien en épocas de enfermedad, de desórdenes físicos. Apollinaire decía que los mejores cuadros de Giorgio de Chirico fueron realizados durante una enfermedad del estómago que padeció el famoso pintor italiano.

Otros, aun comparan sus telas con los dibujos de los salvajes, de los niños, de los locos, que producen instintivamente, sin ningún control ni preocupación.

En fin, resumamos: el superrealismo, en el fondo absolutamente pueril, no es más que la imaginación llevada a las últimas consecuencias. Buscadores incansables en el mundo de lo desconocido, los superrealistas desean alcanzar la "superrealidad", es decir, la realidad sublimada, superada y quintaesenciada por la fantasía y la imaginación. Esta doctrina no brilla ciertamente por su novedad. Sus mismos promotores no se alaban de haber inventado nada nuevo. Según Breton, Dante, Shakespeare, Chateaubriand, Hugo, Poe, Baudelaire, todos los artistas de imaginación, en fin, fueron ya, más o menos, superrealistas.

Acabamos de describir una época que empieza con Pablo Picasso y acaba con Joan Miró. Nuestros lectores

habrán comprobado claramente que se trata absolutamente de una época de transición, una época preparatoria, una época de primitivos atareados en recrear un arte que, de caída en caída, conoció la caducidad y se encaminaba a la decrepitud, o -lo que es peor- al envilecimiento o la desaparición.

En el corto espacio de veinte años el arte ha pasado rápidamente de un extremo a otro, de uno a otro polo. En el breve lapso de dos décadas el arte ha ido rápidamente del realismo a la abstracción, de la pura inteligencia a la pura sensibilidad. Todos los manjares han sido probados, todas las bebidas han sido catadas. Una especie de cansancio, de escepticismo, un comienzo de desesperación parece invadir el mundo artístico. Nos decían hace poco que uno de los caudillos del arte moderno afirmaba frecuentemente estos últimos tiempos que todas las posibilidades artísticas habían sido agotadas, que todos los resortes pictóricos habían sido tocados, que la época del arte estaba cerrada. No compartimos ese pesimismo. Esperamos ávidamente la obra genial que aproveche las conquistas técnicas del cubismo, que las enriquezca con la poesía del superrealismo, que fusiones, finalmente, la abstracción y la realidad, que una, finalmente, la inteligencia y la sensibilidad. Esperamos ávidamente al nuevo Picasso que canalice las aguas desordenadas del río inquieto de la pintura de ahora, que conduzca, finalmente, a buen puerto el buque

pictórico que flota a la deriva sobre el mar agitado  
de la plástica actual.

SEBASTIA GASCH

LA GACETA LITERARIA, Madrid, 15-X-1927, Recogido por  
J. Brihuega en "Manifiestos, proclamas, panfletos y  
textos doctrinales". Madrid, 1979.



NOUS LIMITS DE LA PINTURA

A Sebastià Gasch.

Amb Rafael Benet es corre ben bé aquell risc tan usual de pronunciar aproximadament les mateixes paraules que ell amb la impossibilitat absoluta d'entendre's.

Rafael Benet, escrivi fa poc, tot al·ludint les extravagàncies de la nova pintura: "S'arribaran a posar els ocells en els aquàriums". Amb els quals mots Rafael Benet demostrà bé la seva timidesa; no fa pas gaire escrivia André Breton en el catàleg d'una exposició d'Arp, (l'inventor dels bigotis sense fi) que mai els ocells no havien cantat millor que al fons dels aquàriums.

No es tracta, però, malgrat de la coincidència, de posar ocells en un aquàrium. La qüestió és que hi cantin i que hi cantin millor.

Si per Rafael Benet tot això encara són coses absurdes i sense lògica, per a nosaltres fa temps que han deixat d'ésser-ho, o bé ho són d'una manera tota diferent, per a esdevenir les més clares i usuals. La pintura, l'art d'avui que, com veurem, s'apropa a un gran art directe, igual que les millors realitzacions de l'art popular, despassen el sentit comú.

Per a nosaltres, el lloc d'un nas, lluny d'ésser necessàriament en un rostre, ens sembla més adquat trobar-lo en una barana de canapè; cap inconvenient, tampoc, que el mateix nas s'aguanti dalt d'un petit fum. No en va Yves Tanguy ha llençat els seus delicats messages.

Podem ben assegurar a Rafael Benet, que les figures decapitades viuen llur vida orgànica i perfecta, reposen a l'ombra de les més sagnants vegetacions sense embrutar-se de sang, i encara s'ajeuen nues sobre les més tallans i eriçades superfícies dels marbres especialíssims, sense perill de mort.

¿Haurem de recordar, encara, a Rafael Benet, que la vida de les criatures que poblen la superfície de teles i el món de la poesia, obeeixen i tenen condicions de la vida ben diferents de les criatures que poblen la superfície de la terra? ¿Que la fisiologia plàstica i poètica, no és pas la fisiologia dels éssers vivents? ¿Que la vida plàstica o poètica d'una poesia obeeix a d'altres lleis que les de la circulació de la sang? ¿Que un monstre ja no ho és en el moment que unes certes relacions han estat establertes entre les ratlles i els colors que el formen? ¿Que una figura decapitada, en el món plàstic o de la poesia, no és pas una figura sense cap?.

Després d'això podríem afegir que una figura sense cap és més apta per a entrecreuar-se amb els ases podrits, i que les flors són intensament poètiques precisament perquè s'assemblen als ases podrits.

Heu-vos ací coses ocioses de dir, de tan evidents que són, des del dia(aquest dia és ben pròpiament el del superrealisme) que s'inicià l'autonomia poètica de les coses i de les paraules, que deixen d'ésser (com qualifica André Breton) paraules mendiantes.

Per a nosaltres un ull ja no deu res al rostre, ni a la condició estàtica, ni al concepte fix, ni ha de demanar res a la idea d'ésser contingut; ben al contrari, havem après fa dies que els ulls, igual que els gotsims de raïm, són propensos a les més folles velocitats i estan dotats per a llençar-se als més contradictoris encalçaments.

Que En Rafael Benet ignori tot això, és ben de comprendre puix que aquestes coses han anat esdevenint possibles des del dia que en refusar els pintors el testimoni de llurs sentits i en reconèixer l'error fonamental de Paul Cézanne i l'origen sensorial de les seves intencions (referir Poussin d'après nature, o sigui esdevenir clàssic per mitjà de la sensació), arribaren, després d'un període en el qual aquesta sols atenyé una més o menys total cerebralització, a retrobar la més pura i alta de les abstraccions.

A conseqüència d'aquells moments, Gino Severini escrivia:

"Jo crec poder afirmar avui, que el camí a seguir és precisament el camí oposat al de Cézanne".

No s'esdevé clàssic per la sensació, ans per l'esperit; l'obra d'art no deu pas començar per l'anàlisi de l'efecte sinó per l'anàlisi de la causa.

Per lluny que estem avui de "l'estètica del compàs i del número" de Severini, caldrà, però, que anotem la seva passió per tot ço que fos el retorn a la creació espiritual, a l'abstracció, a l'eliminació dels darrers elements sensorials persistents, encara, al començament del cubisme; per tot ço que fos el regne de la categoria, en el sentit més orsià del mot, sobre la matèria, en comptes d'ésser aquesta la dominadora de la categoria.

Avui que el transcurs dels anys, diu Severini, ens permet de jutjar serenament l'època dels humanistes, podem veure com aquests, lluny d'ésser francament i absolutament dòrics, baixaren massa a la vora de l'home i d'aquesta manera s'acostaren massa als jònics. La idea de relligar l'individu a l'univers, que dintre la pintura comença amb Giotto, era ella mateixa una idea meravellosa, però probablement miraren massa l'individu i poc l'univers. Així es com esdevingueren, ells també, massa humans.

En comptes d'exaltar Homer Virgili, Ciceró, etc., hauria estat millor, segons Severini,

seguir de la vora Orfeu, Pitàgoras, Aristòtil i Plato. I així, en comptes d'arribar a una mena de novo-paganisme, el conjunt del moviment hauria assolit, potser, el nivell dels ordres de Pitàgoras.

Si volem seguir en pintura el procés naturalista paral·lel en idees generals, constatarem que el principi específicament humà de la divisibilitat infinita jònica, porta fatalment a l'art anomenat de percepció, antídoto de l'art abstracte anomenat de concepció. Veurem que l'art de percepció, d'arrel sensorial i de finalitat sensual, neix sota la llum de Venècia, i es torna molt més concretament definit a Holanda i a Espanya, per adquirir finalment la seva màxima expressió i exhaurir i expressar les seves darreres conseqüències i possibilitats en l'impressionisme francès.

En aquest moment la pintura resta reduïda a un pur valor musical. L'art de percepció que té el seu punt dolç i emocionant en la pintura de Vermeer de Delft, que en la història del ben mirar representa, per mi, el cas de la màxima, humilíssima i dramàtica prohibitat, arriba en l'impressionisme, com diu molt exactament Sebastià Gasch, al moment del seu major desprestigi.

Allò absolut ha estat devorat totalment per allò accidental; la realitat ha estat

reduïda a inestable aparença d'allò més fugitiu i confús dels seus aspectes; de l'objectivitat hom en copsarà, només, les més lleus ressonàncies deformades, encara, pel més subjectiu dels sentimentalismes.

¿Caldrà anotar, encara, que les catedrals de Rouen, de Monet són una manera musical (música que es confon amb el perfum) d'expressar una sèrie d'estats d'ànima?

Sé de memòria totes les objeccions que Rafael Benet pot aportar a favor de l'impressionisme i en general de l'art de percepció; segurament les mateixes, si fa no fa, que hom sosté i fa servir a l'Acadèmia de Belles Arts, de Madrid, on he tingut l'avinentsa durant llarg temps de comprovar la significativa paradoxa que sigui precisament en l'Acadèmia on es defensa avui aquest art de percepció tan car a Rafael Benet, en contra de l'art abstracte, espiritualista i anti-naturalista que nosaltres defensem.

Obeint al retard de consuetud, establert entre els creadors i els repetidors ineptes refugiats en l'oficiositat de les Acadèmies de les fórmules que els tals creadors abandonaren ja per inservibles, és ben natural, doncs, que el moment en el qual l'Acadèmia arriba amb èmfasi a eixoplugar sota el seu prestigi l'art anomenat de percepció, nosaltres n'estiguem ja tan lluny que cap dels veritables problemes que aquest art planteja en el seu

dia no ens interessien el més mínim.

L'art de percepció ens ofereix la màxima polifonia formal i colorística que mai s'hagués pogut sospitar, pels camins de l'abstracció; aquest sol fet enriqueix poderosament els recursos de què es pot valdre un artista.

En el tros més insignificant de la natura xopa de llum... etc., etc., i segueix la bella i enfadosa canço.

No volem insistir més sobre aquestes anacròniques qüestions: ben fàcil ens fóra, però, ens plau més de dir com Ozenfant i amb la seva gràcia tan lògica.

Molt bé, però hi ha el piano.

"El piano és una admirable disciplina; el constant control del mitjà sobre l'obra ha fet la música homogènea; sense el control d'un mitjà limitat l'obra, no fa més que traduir-se au petit bonheur, entre els dos silencis dels sorolls perceptibles, d'un costat, i de l'altra l'existència de la infinitat de sons diferents possibles, tal com són infinits els colors i les formes i com hi ha paraules en una quantitat enorme".

"¿Què és piano? Una tria de sons necessaris i suficients. En efecte; ¿el piano no pot tocar Bach, Puccini, Beethoven, Satie? Mitjà esquemàtic, certament, però poder d'un sistema"

"En farà riure, plorar o ballar; sortosos els músics que els Pleyels han dotat d'aquest admirable mitjà tan acabat, tan perfectament econòmic i generós. Quin progrés sobre la gama xinesa!".

"Pobres pintors! Els químics pensen només en multiplicar els tons! Pobres literats, servits pels fabricants de diccionaris, preocupats, sobretot, de multiplicar les paraules sense matar-ne mai cap!".

"Penseu en un piano que donés 73.000 sons diferents; els pintors estan en això".

Seria, però, un no acabar mai, tornar a parlar del lineal o el pintoresc, de l'element tàctil o de l'element visual; tornarien a sortir tots els arguments en pro i en contra de sempre. ¿Haig de dir, però, encara, que ni tan sols no es tracta d'això?".

La fulla clapada de sol, al·ludida per Lleopard, ja no ens sembla ni més ni menys confusa que absent de les esmentades clapes, simplement perquè ha deixat d'existir com a tal per a esdevenir una suposició. Endeveno el descoratjament del lector, però no anem, com algú podria pensar, d'unes a altres més confuses i intrincades maneres de jugar amb les paraules i amb el pensament fins a atènyer llocs inaccessibles i laberíntics. Res d'això, i ben al contrari. Per aquests camins trobarem cabalment, l'essència de l'art més senzill, més fresc, més directe, menys enrevessat: l'art popular.

Diu Cristian Zervos, parlant

de Picasso, que l'ànima dels pobles, quan crea realment, abstracteu tot ço que ella vol expressar.

Ja sabem que l'art popular és un moviment de l'ànima que no significa res segons la raó pràctica, però que crea suposicions innombrables. Afegirem que aquestes suposicions varien i s'enriqueixen cada vegada que un nou límit és guanyat en la mida o en el desequilibri alliberadors dintre de l'abstracció.

Diem, encara, que mai aquestes suposicions no estan absents de la realitat; ben al revés, aquesta adquireix el més objectiu patetisme poètic que sols ha pogut ésser possible en el moment en què s'ha trobat una nova i aecquada manera d'expressió.

Ben lluny del càlcul preconcebut i de l'elaboració mecànica del resultat severinià, avui els artistes es confien, sinò a l'atzar, al probabilisme. La troballa. direm emprant l'expressió de Maurice Raynald, que ens sembla més adequada que la de crear, obtinguda sens dubte sota l'influència de Bergson, de tals suposicions, depèn cada dia més d'un probabilisme allunyat per complet del sentit comú i, on la veritat i l'absurd juguen un paper de primer pla. R

Maurice raynal escriu encara... "Si existeix en art un Angel de la Veritat, serà va de negar que al seu costat camina sovint el geni de l'absurd.

L'absurd, se'm diu, és ço que no té sentit comú. Quin elogi més bell! però no cal pas dir-ho. Per contra proclamen ben alt: ¿Què hi ha més desesperadament comú que el sentit comú?. Si l'absurd ha estat pres, en efecte, per contrari del sentir comú, és que l'afirmació de la vida individual ha estat sempre en oposició amb l'afirmació de la vida social. Sembla, sense cap dubte, difícil de separar la primera de la segona; i és perquè aquesta, sàviament aconduïda, ha estat absorbida per aquella. Però si en política la precaució era, potser, raonable, l'art, que no pot ésser comparat de cap manera a la conducta dels afers, no ha de considerar-la, i la seva generalització en aquest domini ens amonstra tota la seva pobresa i tota la seva inutilitat".

"Es sempre perillós de definir; també els diccionaris s'aventuraren denominant absurd allò que no té senti comú. L'absurd fóra, doncs, quelcom de semblant a una suma de nocions individuals que, refusades en bloc pel sentit comú, aquest no ha cregut mai haver-les de controlar. Certs psicòlegs, han descobert la seva acció, però només per decorar-la, com sempre, de noms daurats i sotmetre-la, gairebé sempre, a la consciència comunal".

"Altrament, si aquest darrer expedient té per ell la seva facilitat i les seves bones intencions, no està pas absolutament relacionat amb l'experiència. I puix que la veritat, per la filosofia, no és tal veritat sinó

perquè està admesa generalment, l'absurd pot ésser considerat com una espècie de fons de veritats d'ordre totalment personal".

Un nou limit creat per el cubisme era l'estàtica, l'absurd, o sigui la tímidesa o contenció en l'ús d'aquel fons de veritats personals de què parla Raynal.

En els moments més austers i científics del cubisme podríem trobar ja senyals clars de l'anul·lació dels nous límits que aquests, tot i rompent per la seva banda amb els de la pintura antiga, havia creat. Hi haurà un moment crític per a la pintura moderna en el qual els pintors pronunciaran insistentment la paraula lirisme; serà vers Picasso i vers Chirico principalment on s'anirà a cercar amb veritable ànsia el nou significat torbador d'aquesta paraula, però, abans d'això, caldrà comptar la geometria esterilitzada, la freda delineació de les asèptiques marqueteries i volums insípidos de Giorgio Morandi, amb les seves natures mortes d'on s'ha extret l'aire i d'una fixesa inoblidable de recordar. Aquella sang freda de Giorgio Morandi no volia pas dir una absoluta harmonia, un absolut repòs; aquella sang freda de Giorgio Morandi era la mateixa que portava a Max Ernst a trobar un llenguatge nou fet dels signes més usuals i conformistes, tècnica de fred dibuix de diccionari o de llibre de lligo de

coses, associació, però, i relació de les coses, tot creant esgarriposos conjunts insòlits i obsessionadors. Max Ernst en aquells temps s'entrenava ja a les més doloroses experiències; les mutilacions eren, però, encara, una manera més inexacta que els fenòmens de l'habitació. Hom hi podrà preveure tot l'horror epidèrmic amb què sempre fóra capaç de mostrar-nos una absoluta desesperança.

Era reconfortant, però, l'espectacle de la seva ànima que ens revelava tot ço que en nosaltres romanien encara abscondit i sempre quelcom havíem guanyat en el moment que, descobert un nou horror, esdevenia impossible de seguir amagant-lo.

Giorgio de Chirico, per la seva banda, ens descobria amb una calma terrible, suposicions figuratives nascudes de l'acoblament dispar de múltiples objectes d'aparença inofensiva. Si les característiques expressives i formals de Chirico podien fer que Franz Roh l'inclogués en la nova objectivitat, nosaltres remarcuem la distribució allucinant de les seves relacions volumístiques i de les seves perspectives ensangonades com un nou símptoma.

Tota aquesta calma, tota aquesta quietud, tot aquest estatisme de Giorgio Morandi, Max Ernst i Giorgio de Chirico eren un estatisme i una quietud dramàtics, perquè estaven amenaçats a cada moment.

Tota aquella anestèsia geomètrica, tenia l'emoció de deixar el futurisme i intuir vaguissima-

ment el superrealisme.

Més tard, Man Ray ens allunyarà de l'organisme, que podriem dir purista, i les coses s'entrellaçaren amb un amor diferent al del ritme i al de l'arquitectura.

Una esponja ja no serà un moviment per a esdevenir un personatge: aquest moment serà el punt de partida vers l'aconseguit dels recentíssims nous límits de la pintura.

Un senzill examen formal de la producció plàstica superrealista més recent, i àdhuc de l'actual cubisme poètic, ens conduirà a la formació d'una taula de signes i suposicions prou eloqüents per a deduir-ne que uns tot just recent límits nous han aparegut en el món de la pintura actual. Aquests nous límits caldrà ben bé anar-los a cercar en el pol oposat de ço que condensà el purisme d'Ozenfant i Jeanneret, darrera conseqüència de la plàstica cubista.

Aquest canvi d'estat d'esperit que això suposa és una prova més del continuat entrenament gimnàstic indispensable per a  
D seguir l'evolució de l'art  
I del nostre temps.  
N Abans que tot cal anotar la desaparició quasi  
M total de l'estabilitat  
I geomètrica pressentida  
C ja per els lirismes més  
A dramàticament estàtics,  
continguts pacientment delineats.

En l'anul·lació de l'esperit octogonal va implícita l'aparició d'un desequilibri, d'una dinàmica.

Aquesta dinàmica, però, no tindrà res a veure amb la per excel·lència il·lusió sensorial del moviment cinematogràfic, darrer refugi de impressionisme que intentaren els futuristes italians. El dinamisme en qüestió és fet de tal manera que per als nostres sentits resta com específicament plàstic i estàtic men-

D tre que psicològicament  
I obra com una velocitat.  
N La velocitat, element  
A dinàmic, que amb  
M Kandinsky tenia un valor musical; que en la  
C història de l'expressio-  
A nisme alemany assoleix  
un valor expressiu; que en el futurisme adquireix un valor òptic i que ens els problemes essencials que planteja l'art barroc acaba en el decorativisme, en la pintura recent, aquest dinamisme sembla adquirir un valor completíssim meitat decorativa, meitat superrealitat, meitat plàstica, meitat expressio de... Això és potser el menys  
D inexplorat, encara que  
I sembla, però, allò que  
N ens té més absoluta-  
A ment segurs de la seva  
M exactíssima realitat.  
I I encara aquesta pa-  
C raula!!

A Si Ives Tangüy ateny un nou èxtasi ascensional en el qual una expuració rabiosa esgarropa amb tota la debilitat d'una ànima

excepcionalment delicada. Picasso ens boxarà amb el més pur i salvatge sentit de la fuga. Els frisos de cornisa i de paper pintat dels plafons han emprès en les seves darreres pintures una direcció nova, ràpida i voluntariosa. Les corbes dels seus perfils, del D seus torsos poètics I (monstres de totes peces) arriscaran les més A audacioses formes de M la mort i de la voluntat. I D'aquesta fúria de Picasso naixeran de se-A guida com de cada un dels seus nous estats, d'esperit, deixebles entusiastes i aplicats.

De la Serna inaugurarà, entre Picasso i els darrers Braque, un canvi en el diafragma: usará el de la màxima lluminositat; Kiriato Ghyka arribará fins al desenfoc i farà reviure amb joventut la primera emoció dels fauves. Ultra un curiós sentit dinàmic envers la profunditat, els seus plans lluminosos a primer terme el col·locaran dins una curiosa tradició naturalista.

De la Serna, al contrari, es manté en franc acord amb les dimensions de la tela i aprofita les solucions que aquesta li dona en el sentit de la superfície. De la Serna ateny una poesia decorativa molt simptomàtica, no absenta de realitat, però mancada en absolut de tota filtració superrealista.

Caldrà reconèixer una autonomia ben pròpia i, a més, altres intencions que les de la pura barreja de cubisme i fauvisme en la pintura del granadi i del grec, però indubtablement Picasso havia volgut dir, havia dit, altres coses. Picasso, lluny d'insistir en un arabesc, havia ja forçat L una línia recta per L mitjà de la seva absència, més que per la mediació d'un càlcul per G la seva generació. Preocupat més de la seva R invisibilitat que de la E seva visualitat, procedi S a la seva anul·lació A abans de generar-la.

Deixem de banda Picasso. Ens caldrà entendre'ns millor amb Arp que ens dona amb naturalitat quasi tènue un resultat vastíssim de realitzacions. Si amb Masson la pintura encara es lliura a maneres físiques d'eludir el pes, els seus draps ens retenen per altres causes que les de la inexistència. Fora de tota convicció dolorosa, a la qual Max Ernsts encara aspira, els relleus d'Arp, com diu Breton, participen de la pesantor i de la lleugeresa d'una aureneta.

Si hom pot basar una estabilitat entre les serradures que surten d'una gàbia per enganxar-se a la pell freda i a la pell calenta i encara aquestes serradures són un vestigi de pell freda i de pell calenta, ¿per què a



U Max Ernst podriem re-  
P trèureli l'haver fet pos-  
E sible la relació i amistat  
R de les paraules (l'amor  
R a la terra i el llavi ve-  
E getal) una vegada po-  
A sats d'acord sobre el  
L seu variadíssim i oca-  
I sional significat?  
S Els esguerros de cera  
M exhibits a les barraques  
E són la realitat igual que  
un fum, que un nas. Les minute-  
res són més veritat des del mo-  
ment que deisen d'estar subjec-  
tes a llur insòlita funció, en  
el moment que pertanyen a un  
ritme diferent del de la circum-  
N ferència, i adquireixen  
A l'ennuegament una mi-  
T ca foll que els pro-l'ar-  
U ticulació amb les molles  
R de pa. N  
A ¿En el cas de no A  
volger concedir tota im- T  
portancia a aquesta no- U  
va desesperació i ale- R  
gria ¿qué se'ns ofereix A  
amb el nom de natura? ¿Es que  
almenys el creat fins avui sen-  
se aquesta nosa ha estat més  
lleu i més dens alhora, més  
real i poèticament físic que  
una figuració de nu de Joan Mi-  
ró? Així, doncs, és ben bé es-  
fereïdor que per aquest sentit  
de la inspiració la  
A realitat física recobri  
N una aparença normal  
O en quant a la seva  
T manca d'aplicació con-  
A formista, que una lògica  
C convinguda ha dotat  
I d'atribucions insu- N

O perablement anti- A  
reals, controlades T  
noms per l'hàbit U  
i d'origen minucio- R  
A sament simbòlic i A  
U estereotipat.  
T Si En Miró retroba la  
O natura per inspiració,  
M aquesta no és menys  
A sensible en les seves  
T obres que en les de Max  
I Ernsts. A més, en el  
C moment en què la ins-  
A piració i encara el més,  
pour subconscient han actuat per  
la revelació de les nostres ve-  
ritats individuals, un món orgànic  
ple d'atribucions significatives  
ha envaït les figuracions dels  
S pintors. En aquests mo-  
I ments els fets més emo-  
G tius i torbadors, ador-  
N mits en el més pre-  
I gon de les nostres més  
F horrors i alegries ad  
I quereixen el màxim A  
C gust de la llum. R  
A Amb el cubisme la P  
C intel·ligència havia  
I servit no per a fer  
O visible l'esperit, sinó per  
N sensualitzar-lo i rediur-  
S lo a un significat de xi-  
fra, de signe, que per  
l'abstracció matemàtica podia  
commoure'ns estèticament amb una  
mida i a un ritme d'acord amb  
l'arquitectura, però mai d'a-  
cord amb les més violentes fre-  
tures de carència de cohesió.  
Si finalment ha estat po-  
ssible d'arribar a creure  
L en la necessitat de po-  
E sar-se d'acord, tot sim-

plement i no sense ironia del que poden significar les paraules, cada una, coll de camisa, bobina, etc., etc., lluny de llur temperatura tonal de la mateixa manera que es féu un dia necessari entre els cubistes d'entendre's definitivament respecte a petit tamany, gros tamany, cosa ratllada, cosa puntejada, etc., apartats avui del tot de les possibilitats disseccions dels objectes i de llur valor purament líric i pintoresc, havent assolit mil punyents atribucions significatives ¿per què eludir aquest valor de significat tan emotiu i no més assequible en els estats d'esperit particularment distrets o furiosos? En tot cas en nom d'un afany d'absolut i una vegada assabentats, però realment assabentats, podrà ésser subtil eludir aquest significat com una prova més de lleugeresa.

L En el moment en què E les coses s'han isolat del convingut i han pogut usar lliurement de les seves qualitats específiques i individualismes, hem advertit, i a no, sempre per processos de pur automatisme, en el final d'una vida curtíssima que es fon sovint amb els cercles rojos de dintre la

E nit dels nostres ulls, les X seves expiracions amagades, les seves maneres particulars d'ésser I absents i presents fora S de la corporeïtat, en el complexíssim i torbador procés de l'instant que aquestes coses indotades de visualitat comencen a caminar o creuen convenient modificar el curs de la projecció de la seva sombra.

Ben apartats ja de ço que el nou límit de l'actual dinàmica ens imposa formalment, i d'aquest sentit orgànic i fisiològic que acaba de suplantar les més ineludibles vertebracions arquitectòniques, la paraula realitat, sotsmesa a

E un valor convecional N en el cubisme, torna a col·locar-se en primer pla, ben lluny, però, R del bou podrit de Rembrandt i ben a la vora, A no obstant, de la més L inútil consumpció de I les epidermis.

T Hom és propens en la A cerebralització de les T idees referents a la superrealitat, a tendir vers les inclinacions més sobtades i que portin, d'acord amb un voluntarisme romàntic, tant si és vers l'exterior com si és en profunditat, a les regions on per a orientar-se, orfes de tota indicació magnètica, hàgim de valernos forçosament dels processos més E exacerbament para-

N doxals. Però potser la  
 guia era segura abans  
 R d'emprendre cap decli-  
 E nació. Un just mitjà,  
 A que no vol dir de cap  
 L manera un pacte ans,  
 I simplement, una capa  
 T diferent d'estratificació  
 A pot donar-nos una  
 T noció confortable lluny  
 de tota genialitat personal, de  
 ço que pugui ésser aquest con-  
 junt polifacètic de inacostuma-  
 des i inèdites dimensions.

Diu Breton: "Tot allò que  
 jo estim, tot allò que jo pens  
 i sent, m'inclina a  
 E una filosofia particular  
 N de la immanència, de  
 la que es desprèn que  
 la superrealitat estaria  
 R continguda dintre la  
 E realitat mateixa i no li  
 A seria ni superior ni ex-  
 L terior. I recíprocament,  
 I ja que el continent se-  
 T ria també contingut. Es  
 A tractaria quasi d'un vas  
 T comunicant entre el  
 continent i el contingut. Es a  
 dir, refuso amb totes les meves  
 forces les temptatives que din-  
 tre l'ordre de la pintura, com  
 de l'escriptura, podrien tenir  
 estretament la conseqüència de  
 substreure el pensament de la  
 vida, com també de col·locar  
 la vida sota la tutela del pen-  
 sament. Allò que un amaga no  
 val més ni menys que allò que  
 un troba; i allò que un s'ama-  
 ga, és allò que permetem als  
 altres de trobar. Una ruptura  
 durament constatada ir soferta,

una sola ruptura vigila a la vega-  
 da el nostre començament i la nos-  
 tra fi".

Natura! ¿Caldrà re-	P
N clamar-se d'aquell	O
A foll d'Heràclit? Els	E
T joves d'avui saben	S
U quelcom d'aquesta	I
R paraula i saben ale-	A
A grar-se'n. L'arruga lleu,	
fina òrbita de pel de pes-	
N tanya, que clivella, que	
A fa madura la sina peti-	
T ta de les verges dels fla-	
U mencs; l'arruga, direc-	
R ció necessàriament do-	
A lorosa, necessàriament	
renyida al ritme en contra la si-	
na tendint a la sonoritat, a la	
perfecció numèrica, geomètrica	
del pur teorema esfèric, orfe dels	
mils riuets venals de sang verme-	
lls d'una sina pintada per Rafael.	

Avui tots sabem dels accidents  
 més lleus on la natura ens parla  
 i pot farnos un mal més viu, però  
 la conjuntivitis i les fibres mus-  
 culars s'entrecroen delicadament  
 amb les musculatures de guix, les  
 potes del gall sofreixen horrible-  
 P ment per a sortir de la  
 O gorja de la bèstia prè-  
 E viament podrida i seca,  
 S i el cel que apareix clar  
 I darrera el forat que  
 A deixen els ulls buids de  
 les colomes ens recorden constant-  
 ment la nostra absoluta manca de  
 cohesió química, aquella manca de  
 cohesió química de la qual Max  
 Ernts ens parla des d'un poema.

Havem après abastament que no-  
 ves maneres de poesia han nascut  
 fora dels límits que imposava el

mecanisme d'un vers; fora  
M dels límits de la li- C  
A teratura hi ha mils O  
N de maneres d'evasió L  
dels procediments L  
R artistis massa lents i A  
A poc aptes per als G  
Y gairebé sempre està- E  
rils processos rejoini- S  
dors. La poesia ocupa llocs i-  
nesperats completament inacce-  
ssibles i incontrolables per  
als que se serveixen de guies  
caducades de temps. La guia no  
està encara confeccionada. Aquest  
és l'encís de trobar la poesia  
sense el cansament i el rebre-  
gament d'haver - se lliurat so-  
vint. Totes les voluptats i  
tots els defalli-  
O ments de la voluptat  
B s'ajunten i condensen  
J en una actitud, en una  
E actitud insubstituïble ja  
C per cap sistema d'es-  
T cepticisme trascenden-  
E tal. Qui no pugui satis-  
S fer-se en la quantitat  
(dosi de Léger) que hi  
P ha dins Arp és que pro-  
O bablement fre tura en-  
E cara portar tot el pes  
T de la tradició per con-  
I servir una gravetat que  
C els simples fets diver-  
S sos dels diaris tendei-  
xen a anul·lar.

Forces necessàriament con-  
fuses es barallen avui en els  
camps més vivents de la pintu-  
ra. Epoca apassionant, puix que  
sembla que aquesta, psicològica-  
A ment, por començar a  
S emocionar a tothom en

S el moment en què s'es-  
A tà realitzant el seu as-  
S sassinat més total.  
S Sembla que res no resti  
I de la pintura antiga; ni  
N una sola de les preocu-  
A pacions dels pintors  
T antics mou la mà dels  
nostres recents artistes.  
D Crec que ni tan sola-  
E ment no és qüestió  
d'andàcia encoratjar i  
L posar tot el nostre afec-  
A te en aquest total assas-  
sinat de la pintura i  
P àdhuc, de l'art en ge-  
I neral. Si no fos així ja  
N trobem, fora de l'art,  
T suggestions i fest que  
U ens commouen am més  
R eficàcia que els antics  
A mecanismes artístics.

Assassinat de l'art, quin  
més bell elogi!! Els superrea-  
listes són una gent que, hones-  
tament, es dediquen a auxò. El  
meu pensament està ben lluny  
d'identificar-se amb el seu, pe-  
rò ¿podeu dubtar encara que no-  
més per aquells qui es jugaran  
el tot pel tot per ell, serà to-  
ta l'alegria de la pròxima intel-  
ligència?

El superrealisme exposa el  
coll, els altres continuen co-  
quetejan i, molts, guarden una  
poma per la set.

Si, realment, els darrers  
nous límits de la pintura sem-  
blen ésser d'un ordre tal, que  
neguen momentàniament les enca-  
ra més aprop formidables con-  
questes; si, sense el més lleu  
contacte amb allò que

E féu l'expressionisme ale-  
X many, la pintura més  
P última sembla revestir  
R fisonomia expressiva, és  
E també ben clar als ulls  
S de tothom que, la fina-  
S litat d'aquesta expressió  
I és ben nova en la Histò-  
O ria de l'Art i que aquest  
art, expressiu per excel·lència,  
es mou encara en la medul·la  
mateixa de la plasticitat; tant  
és així, que potser ens atrevi-  
riem a afirmar, i precisament  
per això, que, més que en un  
moment de gran reacció, ens tro-  
bem en una violenta prolongació  
sincopada.

¿Què hi fa que l'artista  
P d'avui negligeixi les  
L preocupacions que un  
A breu moment sembla-  
S ren fonamentals, per  
T un procés de preocupa-  
I cions físiques miniatu-  
C ritzades? ¿O que ben  
A lluny del fred i del ca-  
lent, trobi el foc i el gel  
reals provant només de deixar  
que la brasa es geli en la pu-  
pil·la de l'ase podrit i el plo-  
mer, ploma-tenyit de roig-sang,  
esdevingui, per una hàbil trans-  
formació, la bola de foc que  
es mou lenta dintre la nit de  
les nostres simplificacions  
amoroses?.

SALVADOR DALI

L'AMIC DE LES ARTS, Sitges. Febrero, abril y Mayo de 1928. Recogido  
por J. Brihuega en "Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos Doc-  
trinales". Madrid, 1979

### REALIDAD Y SOBRERREALIDAD

Recientemente, escribiendo sobre Joan Miró, decía cómo sus últimas pinturas llegaban a unos resultados que podrían servirnos para la apreciación aproximativa de la realidad misma. Esto podría decirse de todos los pintores vivos de hoy: Picasso, Art. Max Ernst, Ives Tanguy, etc., pero era necesario distinguir a Miró como ejemplo de mayor pureza y, además, porque en él este nuevo sentido de la dispersión, a que alude Tenade hasta en las realizaciones más ajenas al sobrerrealismo (La era poética de Léger) adquiere una física plasmación del más agudo patetismo, patetismo hijo del de las absolutas concreciones del Miró de antaño, con "La siera" y más tarde dentro de la nueva objetividad, con "La Masia".

Esta apreciación de la realidad a que nos conduce el automatismo, con la definitiva extirpación de residuos naturalistas, corrobora el pensamiento de André Breton, cuando éste dice que la sobrerrealidad estaría contenida en la realidad, y viceversa. Efectivamente; en un momento, particularmente distraído y, por lo tanto, lejos de toda intervención imaginativa, que supone siempre acción contraria al estado genuinamente pasivo a que me refiero, el espectáculo de un carro con su vela, enganchado a un animal inmóvil y del mismo color que éste, puede ofrecérsenos súbitamente con el más turbador, concreto y detallado de los conjuntos mágicos en el momento de considerarlo al animal, las ruedas, las guarniciones y las maderas

del carro como una sola pieza inerte; y en cambio la vela, con sus guitas, como el trozo vivo y palpitante, ya que, en realidad, es lo único que está moviéndose delante de nuestros ojos.

Se trata, pues, de un instante rapidísimo en - que ha sido cortada la realidad de dicho conjunto en un momento en que éste, gracias a una súbita inversión, se nos ha ofrecido y ha sido considerado lejos de la imagen estereotipada antirreal que nuestra inteligencia ha ido forjándose artificialmente dotándolo de atribuciones - cognoscitivas, falsas, nulas por razón poética y que sólo por la ausencia de nuestro control inteligente son posibles de eludir.

Nada más favorable a las ósmosis que se establecen entre la realidad y la sobrerrealidad que la fotografía y el nuevo vocabulario que ésta impone nos ofrece - sincrónicamente una lección de máximo rigor y de máxima libertad. El dato fotográfico está siendo, tanto fotogénicamente como por las infinitas asociaciones figurativas a que puede someter nuestro espíritu, una constante revisión del mundo exterior, cada vez más objeto de duda, y al mismo tiempo con más inusitadas posibilidades de carencia de cohesión.

No cesaremos de oponer el dato objetivo a la híbrida poesía aproximativa, infectada de un subjetivismo estético, insípido, mezclado a un impresionismo in-

telectual, en el que toda chispa de realidad es ahogada por una autoironía elegante.

Necesariamente, las soluciones poéticas por combinación dentro de la inteligencia resultan inservibles para los deseos actuales y para todo, respecto a la inteligencia misma -la imagen-, acertijo, la falsa y absurda influencia deportiva, cinemática, mecanística, o sea arqueología (época), con qué se distingue aún la poesía y la literatura, llamadas vaguísimamente de vanguardia, las cuales, lejos de equilibrarse por estos nuevos y maravillosos medios de expresión, sufren de ellos la más absurda y grotesca de las influencias, resultan totalmente ileibales.

En cambio, amamos la emoción viva de las transcripciones estrictamente objetivas de un mach de boxeo o de un paisaje polar expuestos económica y antiartísticamente. De nada ganaría la poesía y para nada podrían interesarnos las combinaciones subjetivas que con ello pudieran fabricar un Cocteau, un Giraudoux, Gómez de la Serna, etc. etc.

En este vértice de mil ramales de nuestro espíritu, en que nos es inadmisibile toda actividad que no tienda al conocimiento poético de la realidad (viendo estas dos palabras en una constante surinpresión), y que por fin la palabra bello y feo ha dejado de tener entre nosotros todo sentido, apreciamos límpidamente nuestras



preferencias, nacidas de la capacidad amorosa de los más crueles e inadvertidos enlaces patéticos por su frondosa esterilidad, o imposibilidades de enlace de uniones advertidas precisamente e igualmente patéticas por su mórbida fecundidad inútil, árida igualmente, dolorosa o alegre, respectivamente.

Ya que realmente todo arte, en el momento de perfeccionarse externamente, como dice Miró, decae espiritualmente, y en este caso, todos los períodos esplendorosos del arte se nos ofrecen como hórridas decadencias, constataremos cómo precisamente en estos períodos podríamos llamar científicos, la realidad que sólo puede ser cobrada por viadel espíritu, desaparece dejando en su lugar los procesosintelectuales engendrados de los sistemas estéticos, antagónicos a toda apreciación de la realidad, y, por tanto, incapaces de poder emocionarnos poéticamente con intensidad, ya que no concebimos el lirismo fuera de los datos que nuestro conocimiento pueda percibir de la realidad, y estos datos son precisamente los que nos pueden proporcionar el automa-tismo y el sondaje en la irracionalidad y en el subcons-ciente.

Lejos de toda estética y en nuestra tentativa evasión, a la que Marx Ernst desde tanto tiempo viene esforzándose, podemos establecer relaciones cognoscitivas normales lejos de nuestra experiencia habitual. Realmente, para nosotros no existe ninguna relación entre

una colmena y una pareja de danzadores, o bien como quiere André Bretón, no existe entre estas dos cosas ninguna diferencia esencial. Efectivamente, entre el jinete y las riendas sólo cabe en realidad poéticamente una relación análoga a la que existe o pudiera existir entre Saturno y la diminuta larva encerrada dentro de su crisálida.

La simple y tan llana admisión de "un jinete montado en su caballo" (el jinete corría veloz montado en su caballo) y las suposiciones que esto implica (ideas inherentes de velocidad, de posición horizontal del caballo y vertical del jinete, etc. etc.) nos parece a nuestro espíritu como algo enormemente irreal y confusionario en el momento en que juzgamos dicho conjunto desde nuestros instintos. En este momento, esta simple admisión conformista nos produce una idea de audacia - injustificada. Ya que para nosotros sería cuestión de dilucidar mil previas y urgentísimas cuestiones que nos obsesionen, ante todo sería cuestión de preguntarse si realmente el jinete monta el caballo o si lo único suelto y montable del conjunto es el cielo que se recorta entre las patas, si las riendas no son, efectivamente, la prolongación en una distinta calidad de los mismísimos dedos de la mano, si en realidad los pelitos del brazo del jinete tienen más capacidad vertiginosa que el mismísimo caballo, y si éste, lejos de ser apto para el movimiento, está precisamente sujeto al terreno por espesas raíces parecidas a cabelleras que le nacen inmediatamente de las pezuñas y que llegan dolorosamente hasta unas capas profundas del terreno cuya substancia

húmeda está relacionada, por una palpitación sincrónica, con las mareas de unos lagos de baba de ciertos planetas peludos que hay.

Persiguiendo en nuestras ansias de generalidad y en el estado en que las cosas, evadiéndose de la absurda ordenación a que nuestra inteligencia las ha violentado, transmutando su valor real por otro estrictamente convencional, advertimos cómo liberadas éstas de las - mil extrañas atribuciones a que estaban sometidas, recobran su consubstancial y peculiar manera de ser cambiando lo más profundo de su significación y modificando el curso de la proyección de sus sombras.

Lo que nos habíamos ocultado desear y lo que ignorábamos habernos ocultado, toma el máximo gusto de la absoluta enseñanza de mutilización, y lo más blando endurece como los minerales.

Lo más alejado de posibilidades amorosas se enlaza en un entrecruzamiento de perfecto amor. Lo imposible de ser confundido es distraídamente intercambiado, y todo esto con la naturalidad con que las cosas en realidad se unen, se repelen, se relacionan, se aquietan o son ausentes.

En esta generalidad en que nos parece vislumbrar el espíritu de la realidad misma, una serie de conocimientos exactos, cognoscitivos en absoluto por nuestro instinto y totalmente al margen de los estados

de cultura , vienen a formar nuestro vocabulario.

Lejos de cualquier estado de cultura a que es imprescindible referirse para la comprensión de todo cuanto sea un producto de nociones preestablecidas por la inteligencia, nuestros signos están formados de las más primarias necesidades, deseos constantes y excitaciones casi biológicas del instinto.

Desde el actual estado de espíritu a que me refiero, un poema de Paul Valery, por ejemplo (tan diafano desde un estado especial de la inteligencia), deja de tener todo significado, es inexistente también para un niño, para un salvaje. Fuera de un estado de cultura especial con relación al que ha sido engendrado, cada palabra de este poema aparece como un jeroglífico indescifrable, ya que ni una de ellas deja de ser usada en combinación a una serie de nociones inteligentes de cultura, de moral, de circunstancias, de vodevil , o sea que no tienen ningún significado absoluto, general, real.

Pero dejando al margen las restricciones comprensivas o receptivas (tan en desacuerdo con la receptividad de la elementalidad choffeur-keserliniano), es que el lirismo que puede producir valery a un reducidísimo excepcional sector de gentes, desde un culto estado inteligente, es más intenso que el lirismo del lenguaje absoluto de Arth, Miró, etc. (hoy la poesía está en manos de los pintores) perfectamente comprensible al niño, ya que se dirige y está formado de lo más elemental y puro del instinto?.

Las actuales tentativas de evasión han conducido a una revisión cruel y jovial de los tópicos engendrados por esteticismos de todas formas y maneras.

En esta apreciación imprevista de la realidad a que nos conduce la sobrerrealidad, nos horrrizamos de lo que nos desmayó de placer; lo que el poeta había cubierto con los velos fantásticos de su cursilería, con todo el hediondo perfume de su gusto selecto y exquisito, nos horripila; la máscara negra, igual que la bellísima mujer; precisamente, por bellas semejanzas con más bellas cosas más exquisitas o más horripilantes, según el sueño con que se quiera cubrir o descarnar, el de unos piñones, asemejando se éstos no a la larva de un gusano, sino a... o el de unos dientes precisamente consistentes, aptos para devorar los vegetales y los pájaros y estas crueles y horribles bestias o...según, precisamente, etc. etc.

Este brazo delgadísimo, del que pende una mano enorme y mórbida, no es más horripilante que la rosa, ni ésta pende de un tallo menos frágil. Monstruosidad - opolínea, perfecta de la vida de la morfología degenerada, pura como la imposibilidad vital de la fisiología normal, según etc.

Al reducir brutalmente nuestros campos de preferencias, ganamos en intensidad lo que perdemos en vastos e insípidos panoramas, productos híbridos de una perfección superficial totalmente despreciable. Las épocas más admiradas nos parecen de valor nulo.

Nos quedamos con los productos de creación humana que por su intensidad espiritual nos sirven para la captación viva de la poesía; todo el arte directo, - producido bajo una intensa presión de lo desconocido y de los instintos, y todo el antiarte, producido por necesidades igualmente imperiosas e igualmente alejadas de todo sistema estético.

Amamos las producciones mágicas del Papua, hechas bajo el horror del miedo. Un Parak de Nueva Guinea nos emociona con más eficacia que largas salas de museo; nos estrimece el contraste con la luz de las viejas civilizaciones americanas, y mientras se hunden tantos productos indirectos y ambiguos, nace ante nosotros todo el arte precolombiano -aun la fotografía, Wermeer. Los holandeses, el Bosco, el mundo antiartístico-, desde la revista americana al film de procesos de fecundación microscópica.

Picasso y los pintores y artistas aun vivos de la nueva inteligencia.

SALVADOR DALI.

LA GACETA LITERARIA. Madrid, 15-X-1.928. Recogido por J. Brihuega en "Manifiestos, proclamas, panfletos, y textos doctrinales.- Madrid, 1.979.

EN EL MOMENT

En el moment en què és fàcil de preveure, per als menys experts, l'avversió rabiosa i total amb què tots pugnarem contra el fet artístic, i en què tots els SIGNES més recents ens condueixen a considerar<sup>(1)</sup> les realitzacions d'allò més pur i exigent de les actuals produccions de l'esperit, com el CORDO UMBILICAL que haurà de separar-nos definitivament -amb uns encara problemàtics traumes dolorosos- del CANCEROS PROCES ARTISTIC, dirigint-nos pel camí vivent de les nostres convulsions- (a les quals no demanem cap consol, ni n'esperem la naixença de cap nova fe) - VERS EL SENTIT DE LA LLIBERTAT:

EN AQUEST MOMENT, doncs, en què la ironia esdevé la droga més ineficaç, i en què la complaença<sup>(2)</sup> en la crueltat o la moralitat humanitàries i altres sublimitats, com així mateix tota filosofia tendint a SOLUCIONS generals, resulten tant o més inacceptables que la mateixa ironia;

DE CARA al que, havent estat TROBAT per aquest sol i senzill fet, resultarà ja inútil de continuar amagant-nos-ho, i havent fregat el ressort de l'angoixa per al qual TOTA VOLUNTAT consistirà només a DEIXAR exposar la pell a la inusitada violència amb què han estat dotades les insignificàncies;

AN AQUEST MOMENT, repeteixo, el SUPERREALISME EN FUNCIO DE LA REALITAT, com a fet viu ANTI-ARTISTIC, com a

SUBVERSIO MORAL, és l'únic mitjà ANTI-IMAGINATIU apte per les seves facultats mecàniques il·limitades d'acomodació i rapidesa de les simultaneïtats més fecundament i vertiginosament possibles en el camp de la coneixença<sup>(3)</sup>, ja que degut a... i a la particular constitució de l'aparell<sup>(4)</sup> psíquic que, com en els somnis, gràcies a agilitats i hàbils superposicions dels contiguts més heterogenis i contraris (i amb ajuda d'altres jocs de mirall) aconsegueix la realitat d'una simple i orgànica figuració (tal com en les imatges oníriques), fent possible al nostre esperit -degut a l'economia en el temps i al cúmul de nova intensitat- l'arribar abans que els FETS mateixos, podent sotmetre aquests A LLUR PROPIA LLIBERTAT i registrar encara, l'absència de tot sistema<sup>(5)</sup> i amb l'ajut automàtic de les NOVES FLORS TRI-SEXUADES, bàlids, les UNIQUES possibilitats fora de tota combinació, de tot enginyós i exquisit vodevil de LIRISME. Per als PUTREFACTES que vuren DELICADAMENT DE LLUR ESTAT...ens sap molt de greu...PERO EN REALITAT...

Salvador Dalí.

L'AMIC DE LES ARTS. Sitges, nº 31. 31-III-1929 (pág. 1)

- (1) Absoluta indiferència per la BONA PINTURA, Braque (el Braque bon pintor), etc.
- (2) Prenc aquest nom en l'accepció que fa temps, per boca d'Alberto Savinio, feia derivar d'Heràclit: això és auto-pudor de la natura que portaria aquesta a cobrir-se, a amagar-se. La coneixença d'aquest pudor seria la font primera de la ironia.
- (3) Llegeixi's estèril.
- (4) Prohibició de parlar d'allò que fins ara sols existeix l'embrió del presentiment: només la simple constatació fotogràfica serà permesa.
- (5) El bigoti de Menjou pot posar-se a la cornisa d'un moble sense trucar-ne dins el film mateix, com una oreleta.



...L'ALLIBERAMENT DELS DITS...

Mo caldrà que insisteixi sobre l'absolutament inadmissible que m'apareix avui, no solament el poema, sinó tota mena de producció literària que no respongui a l'anotació anti-artística, fidel, objectiva, del mín dels fets, al significat ocult dels quals demanem i n'es perem constantment la revelació. Res més lluny de les nostres aspiracions i del que encara ens pot atraure, que la imatge metàfora i altres recursos de la difunta poesia, tanto o més inacceptables que la mateixa imaginació.

Ni és tampoc el moment de refer l'elogi fervorós de la dada fotogràfica, sinó el de vagar sense mètode pels camins de l'involuntari i constatar els simples fets que cada dia més violentament signifiquen dintre el coneixement la raó essencial, o, potser, encara de guisa més important, només aquelles dades parcials d'aquella APTITUT GENERAL a què al·ludeix Breton, "QUI ME SERAIT PROPE ET NE ME SERAIT PAS DONÉE".

Anotaré que, vers els 7 o 8 anys, sentia una gran predilecció per la caça de llagostes de camp; no tinc el més petit índex que pugui justificar totalment aquesta predilecció, puix que encara que recordo amb claredat i d'una faiso especialment viva, el plaer que em produïen els tons delicats de les seves ales en jo mateix estendre-les amb els dits, sembla evident al meu esperit,

que aquesta no era la causa UNICA de les meves caceres (haig d'anotar que quasi sempre alliberava els esmentats animalets poc deprés de llur captura).

En aquesta mateix época, en les roques de davant la nostra casa de Cadaqués, vaig agafar amb la mà un peix de tamany petit; la seva visió m'impressionà tant fortament i d'una manera tan especial que me'l feu llançar horroritzat, acompanyant l'acció d'un gran crit. Té la cara igual que una llagosta -constatava seguidament am veu alta.

Des d'aquest fet he sentit durant la resta de la me va vida un vertader horror a les llagostes, horror que es repeteix amb igual intensitat sempre que aquestes cauen sota el meu esguard; llur record em produeix una impressió d'angoixa penosíssima.

Cal anotar, encara, que l'anècdota del peix s'es borra absolutament de la meva memòria, sense deixar el rastre conscient més lleu, fins que el meu pare me la contà, recordant-la jo allavors amb inusitada claredat. Aquesta anècdota produí estranyesa al meu pare; ell mateix m'ho ha afirmat.

L'origen, però, de tal horror, me l'havia explicat (fins a conèixer l'anècdota citada) per diverses suposicions i anècdotes completament falses, a les quals vaig arribar a atorgar un cert crèdit de veritat.

Em plau ara de recordar que, en 1927, sense el més lleu contacte coincidien sobre l'ase prodit, tres persones de temps allunyades: Jo, a Cadaquers, realitzava aquells dies una sèrie de pintures, en les quals apareixia una mena d'ase podrit ple de mosques com a tema obsessionant; quasi simultàniament rebia dues lletres: l'una de Pepín Bello, de Madrid, en la qual em parlava de l'ase podrit i descrivia coses d'un total paral·lelisme amb altres de meves recentment escrites; pocs dies després, Luis Bueñuel em parlava d'un ase podrit en una carta de París.

Posteriorment, Pepin Bello ha recordat com de nen feia més d'un quilòmetre cada dia en sortir d'estudi, per anar a veure un ase podrit que havia descobert en un passeig en família, i del qual li fou apartada la visió, passant, naturalment, de pressa.

Recordo ara, dels meus 3 o 4 anys, la visió d'un llargandaix descompost i erisat per les formigues.

Un dia hauré de dedicar un gran espai, potser la publicació d'un llibre, a un personatge anomenat Eugenio Sánchez, amb el qual em lligà una gran amistat durant els nou mesos en què férem tots dos el servei militar. A aquest home extraordinari, del qual malhauradament he perdut tot rastre, dec l'haver passat hores de les més intenses de la meua vida i encara alguns pocs textos d'un interès excepcional. L'individu en qüestió era

carreter d'ofici i d'una incultura absoluta; sabia estrictament d'escriure i de llegir; amb ell, però, m'he entès potser millor que amb ningú, de les coses, precisament les més poc assequibles, no tan sols al diàleg sinó al propi control conscient. Coneixedor per mi d'alguns textos superrealistes, quasi la sola cosa que coneixia de literatura (no havia llegit mai cap novella), omplia automàticament quartel'les i quartel-les d'una suggestió inigualable, però quasi sempre es manifestava oralment en els moments més inesperats, resultant sovint difícil anotar fidelment tot el que deia. Senyalaré, només com després d'un silenci molt prolongat, exclamà: Hi ha un fal-lus volador, i seguidament el dibuixà damunt el marbre de la taula del café. No cal pas dir la meua sorpresa, puix que no podia conèixer l'existència del Fal-lus Alat de les antigues civilitzacions, sobre els quals vaig llegir posteriorment les al-lusions de Freud.

Degut probablement a una imatge hipnagògica del pre-somni, en la qual confessava haver vist un dit solt i flotant, la imatge d'un dit isolat era freqüent en els textos que assíduament em lliurava a l'examen. Per la meva banda, cal que anoti que de molt de temps havia observat el gest de tendresa de les mares i dels amants en agafar-se la mà, de manera que sobressortíssin d'una d'elles únicament els dits, mirant allavors aquests amb un gest especial que em torbava, sempre que es repetia, l'esperit. El meu polze m'havia sorprès sovint repentinament, malgrat el costum en veure'l isolat sortint pel forat de la paleta com a quelcom de torbador inusual.

Darrerament he observat en els nens el gest (tan inexpli cable) d'ocultar-se la mà i deixar els dits solts en lli bertat.

Un dit sol ha estat el tema d'algunes pintures i realitzacions fotogràfiques meves, recents... per aquest camí violent en què podem sotmetre ENCARA les coses a la seva pròpia llibertat...

Salvador Dalí

L'AMIC DE LES ARTS, Sitges, nº 31. 31-III-1929. (págs. 6-7)

### SUPERREALISMO

A unos cuantos artistas y escritores, unidos por una serie de coincidencias generales, la inefable caterva de bobos impermeables nos llamaba ayer vanguardistas. Hoy nos llama superrealistas. Y mañana nos colgará cualquier otro epíteto de modo. Confieso mi incapacidad para hacer el menor caso de esas manifestaciones del hermetismo espeso e insobornable. Confieso que esos confusionismos, hijos de la insuficiencia mental de ciertos tristes personajes, no me producen ninguna desmedida inquietud. Por consiguiente: "passons outre" -como dicen los franceses.

Pero el aspecto que me interesa especialmente comentar de esa clase de confusiones es la actitud adoptada por algunos que creen que por el mero hecho de elogiar un artista más o menos adicto al superrealismo se han de aceptar todas las conclusiones del grupo. A mí, por ejemplo, porque me he entregado hace tiempo al elogio persistente e incondicional de Joan Miró, me llaman superrealista. No hace mucho, un poeta superrealista belga, amigo mío, al cual una correspondencia superficial había hecho creer que yo pertenecía a su grupo, ha leído una carta mía que ha reproducido "Cahiers de Belgique" -carta en la cual yo comentaba favorablemente la pintura belga- y me ha escrito en términos severos, afirmando que la -pintura belga no existe, que es perfectamente despreciable. Y que, en Bélgica, únicamente cuenta René Magritte,

pintor superrealista, con todas las consecuencias y todas las agravantes.

Este férreo partidismo, este estrecho sectarismo, se me antoja francamente deplorable. Tan deplorable en los superrealistas dogmáticos de hoy como en los cubistas dogmáticos de ayer. Se puede elogiar teóricamente una tendencia. Y preferirla teóricamente a otra opuesta. Yo me he entregado muchas veces a elogios de esta clase. No debemos olvidar, sin embargo, que por encima de tendencias, por encima de teorías, hay el don o la falta de don del artista. Y que un pintor no ha de ser necesariamente bueno por el hecho de pertenecer al cubismo, ni necesariamente malo por el hecho de pertenecer al superrealismo. Puede ser bueno dentro del cubismo y puede serlo dentro del superrealismo. Y el hecho de elogiar un pintor afiliado a una de ambas tendencias no quiere decir que se han de aceptar necesariamente a todos los pintores del grupo, con el desprecio absoluto de todos cuantos no pertenezcan a él.

Dijo André Salmon en cierta ocasión: "Se pueden admitir las búsquedas inteligentes, las investigaciones geométricas y plásticas de algunos responsables del cubismo, sin tener que quitarse el sombrero ante todas las producciones de esos señores de la Escuela. He defendido a Picasso, que había dado, antes del cubismo, pruebas elocuentes de gran artista. Braque me parece un discípulo consiente. Pero me he negado siempre a tomar a mi cargo a toda la familia cubista".

Palabras clarividentes que no han envejecido todavía, que no envejecerán nunca. El cubismo tuvo grandes maestros: Picasso. Y tuvo también sus académicos: Metzinger, Severini y tantos otros. El surrealismo tiene también grandes maestros: Miró. Y tiene también sus académicos: Magritte, Savitry y tantos otros. Picasso se ha salvado porque estaba muy por encima del cubismo. Miró se salvará porque está muy por encima del surrealismo.

Guillermo Díaz Plaja ha publicado, en uno de los últimos números de "Hélix" -la joven revista catalana- un excelente artículo -seis notas- que inicia un tema interesantísimo, muy rico en sugerencias.

"Lo que no puede admitirse -dice este escritor- es la aceptación del surrealismo como escuela recreativa de snobs. El surrealismo es algo puramente personal. No es posible, porque es moda, hacer surrealismo como se puede hacer futurismo o modernismo".

Efectivamente, la historia de las tendencias que se han sucedido vertiginosamente durante esos últimos años, se repite. El espectáculo de un creador genial, robado, despojado, atracado por una serie de imitadores mediocres, se contempla una vez más.

La historia del cubismo es reeditada. Me decía últimamente Salvador Dalí que el surrealismo no es otra tendencia, un "ismo" más, sino la eclosión del estado de espíritu más intensamente espiritual que ha existido; que las tendencias precedentes, de concesión en concesión, se han encaminado progresivamente hacia



la actual libertad, han ido preparando el actual superrealismo, meta gloriosa de una época de dulces estériles y de tentativas infructuosas. No comparto el optimismo de mi amigo. El proceso que sigue el superrealismo se me antoja completamente idéntico al seguido por el cubismo. Un iniciador genial: Picasso. Y unos imitadores mediocres: Herbin, Gleizes, Metzinger, Severini y otros.

Hoy todavía se habla del iniciador genial. Ya no se habla, empero, de los imitadores mediocres. Idéntico proceso con el superrealismo. Un iniciador genial: Miró precedido por un precursor auténtico: Chirico. Y la inevitable comparsa de seguidores mediocres: Savitry, Tanguy, Defize, Max Morise, Mesens, Pierre Roy y otros. Hoy, esplendor del movimiento, se habla mucho de estos imitadores mediocres. De aquí a unos cuantos años, sin embargo -estoy seguro de ello-, nadie los recordará. Todo el mundo hablará, empero, del iniciador genial. Todo el mundo hablará de Joan Miró.

Este espíritu escolar, disculpable en el cubismo -el cubismo era una tendencia lógica, susceptible de ser comprendida, adaptada y explicada por unos discípulos estudiosos- es completamente inaceptable en el superrealismo, que no es más que un individualismo exacerbado, un personajismo inimitable. El único superrealismo auténtico es el de Miró, fuerte personalidad, individualizada a ultranza, que es como es no porque es moda, sino porque es así. Imitarlo es sucidarse, es despeñarse, es anularse definitivamente. Por consiguiente

no deja de ser perfectamente sospechoso el espectáculo de esa colección de comparsas, tristemente atareados en pintar cuerpos decapitados, falsas alucinaciones y toda clase de microbios, dando a luz a un nuevo estilo, a un nuevo academismo. Y no hay nada tan antisuperrealista como un estilo, como un movimiento colectivo.

Waldemar George ha tratado este tema en una revista belga con su clarividencia acostumbrada. El crítico franco-polaco estudia el proceso de las varias tendencias que se inician por el impulso de un creador de talento, y que se convierten muy pronto en un lamentable "poncif" por obra y gracia de seguidores indotados. El cubismo vulgarizado por los decoradores y los arquitectos mueblistas. El neoclasicismo convertido en el formalismo más vacío. El neorromanticismo, iniciado victoriosamente por Ronault y Soutine, y liquidado por los partidarios de la vuelta al drama y a la vida. Y finalmente, al hablar del superrealismo, dice Waldemar George:

"En Francia, como en Bélgica, una legión de jóvenes pintores han aprendido en mil y una lecciones el arte de dar a sus temas una virtud de sorpresa. El estilo superrealista nace. Es decir, que la pintura surrealista sufre la ley general y pierde su carácter de arte insurreccional. Los fabricantes de milagros que engendran después de Miró y Max Ernst cuerpos decapitados, cabalgando bestias de apocalipsis, casas voladoras, pájaros con cabeza de hombres, se esfuerzan en vano en crear a su alrededor un ambiente de espanto y de magia negra.

En efecto, ante este estado de cosas creemos cada día con más intensidad en la absoluta necesidad de aceptar al hombre y de negar la tendencia. La última reunión magna de los superrealistas franceses, que adquirió proporciones catastróficas, y durante la cual fueron excomulgados fulminantemente y expulsados violentamente de la secta todos los que no se sometieron absoluta, totalmente, a las directivas impuestas por los dictadores Breton y Aragon -Artaud, Vitrac, Limbour Soupault, el pintor Masson, ya no forman parte del grupo- nos demuestra claramente el carácter odioso y repugnante de las sectas, de las capillas, de los grupos -cuarteleros. Creemos ciegamente en Miró, en Dalí, sincero insobornablemente sincero, sincero a pesar de todo, a pesar de sus constantes "volteface". Creemos ciegamente en todas las fuertes personalidades. Pero hemos perdido ya la fe en cubismos, superrealismos, realismos mágicos y en todo los "ismos" que se presenten en lo futuro.

SEBASTIAN GASCH

LA GACETA LITERARIA. Madrid, 1-X-1929. Recogido por J. Brihuega, en "Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales". Madrid, 1979.

POSICIÓ MORAL DEL SURREALISME

CONFERENCIA de Salvador Dalí pronunciada en el Ateneo de Barcelona el 22 de Marzo de 1930.

Abans de tot, crec indispensable de denunciar el caràcter eminentment envilidor que suposa l'acte de donar una conferència, i encara més, l'acte d'escoltar-la. Es doncs amb les màximes excuses que reïncideixo en un acte surrealista el més pur que, com explica Breton des del -- segon manifest, consistiria a, revòlvers als punys, baixar al carrer i tirar a l'atzar, tant com es pugui, sobre la multitud.

No obstant, en un cert pla de relativitat, l'innoble acte de la conferència, pot ésser utilitzat encara amb mires altament desmoralitzadores i confusionistes. Confusionistes car, paral·lelament als procediments (que cal considerar com a bons sempre que serveixen a ruinar definitivament les idees de família, pàtria, religió) ens interessa igualment tot el que pugui contribuir també a la ruïna i descrèdit del món sensible i intel·lectual, que en el procés entaulat a la realitat pot condensar-se en la voluntat rabiosament paranoyca de sistematitzar la confusió, aquesta confusió tabú del pensament occidental que ha acabat essent cretinament reduïda al no-res de l'especulació, o a la vaguetat o a la bestiesa.

L'innoble esnobisme ha vulgaritzat les troballes de

la psicologia moderna, adulterant-les fins al punt inaudit de fer-les servir per a amenitzar subtilment les conversacions espirituals dels salons, i sembrar una estúpida novetat en l'immens podrimener de la novella i el teatre moderns. No obstant, els mecanismes de Freud són ben lletjos, i per damunt de tot ben poc aptes a l'esplai de la societat actual.

Efectivament, aquests mecanismes han il·luminat els actes humans d'una claror lívida i enlluernadora.

Hi ha els "rapports" d'afecte familiar.

Hi ha l'abnegació: Una esposa amatíssima del seu marit, té cura d'aquest, dos anys durant una llarga i cruel malaltia; el cuida dia i nit amb una abnegació que ultrapassa tots els límits de la tendresa i del sacrifici. Segurament, com a recompensa de tant d'amor, el marit en qüestió guareix; seguidament la muller cau malalta d'una gran neurosi. La gent creu lògicament la malaltia conseqüència de l'esgotament nerviós. Res, però, de més lluny de tot això. Per als feliços no hi ha esgotament nerviós. La psicoanàlisi i la interpretació pacient dels somnis de la malalta confirmen el desig intensíssim, subconscient (per tant ignorat de la mateixa malalta), de desempal·lar-se del seu marit. Es per això que la cura d'aquest motiva la neurosi. El desig de mort es retorna contra -

ella mateixa. L'extremada abnegació és utilitzada com una defensa del desig inconscient.

Una vídua es tira un tret sobre la tomba del seu marit. Qui comprèn això?. Els hindús ho comprenen quan procuren evitar els mals desigs de llurs dones amb la llei que ordena de fer cremar les vídues.

Hi ha encara l'abnegació, l'abnegació altament desinteressada entre familiars. Efectivament, durant la gran guerra s'ha pogut constatar estadísticament un tant per cent crecudíssim de sadisme entre infermes de la Creu Roja. Precisament entre les més abnegades d'aquestes que deixant estar un ben estar burgès i sovint privilegiat acudien en massa als camps de batalla, sovint foren sorpreses amb les estisores tallant llargs centímetres de més, per pur plaer, i encara foren enregistrats non brosíssims casos de veritable martirologi. Calia ben bé un plaer força intens per compensar tantes panalitats. A no ser que, com és molt probable, el mecanisme psíquic de les gentils infermeres fbs encara complicat amb les seduccions de la virtut masoquista.

Seria inacabable la revisió dels sentiments humans - dits elevats, que ens ofereix comodament la recent psicologia. I realment no és necessària del tot la tal revisió per a arribar a poder enunciar com en el pla moral - que la crisi de consciència que el surrealisme crey abans tot provocar, una figura com la del Marquès de Sade apareix avui d'una puresa de diamant, i en canvi per exemple

i per citar un personatge nostrat, res no pot semblar-nos més baux, més innoble, més digne d'oprobí, que els "bons sentiments" del gran porc, el gran pederasta, l'immens putrefacte pelut, l'Angel Guimerà.

Recentment jo he escrit damunt d'una pintura representant un Sagrat Cor: "J'ai craché sur ma mère". Eugeni d'Ors (al qual considero un perfecte con) ha vist en aquesta inscripció un senzill insult privat, una senzilla manifestació cínica. Inútil de dir que aquesta interpretació és falsa i treu tot el sentit realment subversiu a la tal inscripció. Es tracta, al contrari, d'un conflicte moral d'ordre molt semblant al que ens planteja el somni, quan en ell assassinem una persona estimada; i aquest somni és general. El fet que els impulsos subconscients siguin sovint d'una extremada crueltat per a la nostra consciència, és una raó de més per no deixar de manifestar-los on són els amics de la veritat.

La crisi d'ordre sensorial, l'error, el confusionisme sistematitzat, que el surrealisme ha provocat en l'ordre de les imatges i de la realitat, són encara recursos altament desmoralitzadors. I si avui puc dir que el Modern Stil, que a Barcelona té una representació excepcional, és el que està més a la vora del que avui podem estimar sincerament, és ben bé una prova de fàstic i indiferència total per l'art, el mateix fàstic que ens fa considerar la carta postal com el document més viu del pen

sament popular modern, pensament d'una profunditat sovint tan aguda que escapa a la psicoanàlisi (em refereixo especialment a les cartes postals pornogràfiques).

. . . . .

La naixença de les noves imatges surrealistes cal - considerar-la abans que tot com la naixença de les imatges de la desmoralització. Cal insistir en la rara agudeza d'atenció, reconeguda per tots els psicòlegs, a la Parañoia, forma d'enfermetat mental, que consisteix a organitzar la realitat de manera a fer-la servir per el control d'una construcció imaginativa. El paranòic que creu ésser envenenat, i descobreix en tot el que el rodeja, - fins en els detalls més imperceptibles i subtils, els preparatius de la seva mort. Recentment, per un procés neta-ment paranòic, he aconseguit una imatge de dona, la posició, ombres i morfologia de la qual, sense alterar ni deformar el més mínim el seu aspecte real, és al mateix temps un - cavall. Cal pensar que és únicament qüestió d'una intensitat paranoica més violent, d'aconseguir l'aparició d'una tercera imatge, i d'una quarta, i de trenta imatges. En aquest cas seria curiós de saber què és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quina és la veritat, i seguidament es planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat, són únicament un producte de la nostra facultat paranoica.

Però això és un curt incident. Hi ha encara els grans sistema, estats més generals ja estudiats, l'hal-lucinació, el poder d'hal-alucinació voluntària, el pre-somni, la



il·luminació, el somni diurn (car es somnia sense interrupció), alienació mental i molts altres estats que no deixen de tenir menys sentit i importància que l'estat anomenat normal del putrefacte enormement normal que pren café.

No obstant la normalitat de la gent que omple els carrers, les seves accions d'ordre pràctic, són traïdes dolorosament per l'automatisme. Tot hom es corba dolorosament i s'agita per uns sistemes que creu normals i lògics; no obstant tota la seva acció, tota els seus gestos, responen inconscientment al món de la irracionalitat i de les convencions, les imatges entrevistes i perdudes en el somnis; és per això que quan troben unes imatges que s'hi assemblen creuen que es l'amor i diuen que nomes de mirar-les els fon somnior.

El plaer és l'aspiració la més legítima de l'home. En la vida humana el principi de la realitat s'eleva contra el principi del plaer. Una defensa rabiosa s'imposa a la intel·ligència, defensa de tot el que a través l'abominable mecanisme de la vida pràctica, de tot el que a través dels innobles sentiments humanitaris, a través les belles frases: amor al treball, etc., etc., que nosaltre enmerdem, puguin aconduir a la masturbació, al exhibicionisme, al crim, a l'amor.

El principi de la realitat contra el principi del -  
plaer; la posició veritable del veritable desesper intel-  
lectual és precisament la defensa de tot el que pel camí  
del plaer i a través les presons mentals de tota mena, pu  
gui ruinar la realitat, aquesta realitat cada vegada més sot  
mesa, més baixament sotmesa a la realitat violenta del  
nostre esperit.

La revolució surrealista és abans que tot una revo-  
lució d'ordre moral, aquesta revolució és un fet viu, -  
l'únic que té un contigut espiritual en el pensament occi  
dental modern.

La Révolution Surréaliste ha defensat -L'escriptura auto  
màtica- El text Surrealista - Les imatges de pre-somni -  
L'alienació mental - L'histèria - L'intervenció de l'atzar  
- Les enquestes sexuals - L'injúria - Les agresions anti-  
religioses - El comunisme - El somni hipnòtic - Els objec  
tes salvatges - Els objectes surrealistes - la targeta pos  
tal.

La revolució surrealista ha defensat els noms del  
compte de Lautréamont, Trotsky, Freud, marquès de Sade,  
Heràclit, Uccello, etc.

Un grupo surrealists ha provocat tumultes sangnants  
a la "brasserie des Lilas", al cabaret Maldoror, en els  
teatres in en ple carrer.

El grup surrealists ha publicat diversos manifest

insultant Anatole France, Paul Claudel, le maréchal Foch, Paul Valéry, le cardinal Dubois, Serge de Diaghileff i - d'altres.

M'adreço a la nova generació de Catalunya a fi d'anunciar que una crisi moral de l'ordre el més grey ha estar provocada, que els que persisteixin en l'amoralitat de les idees decents i enraonades tinguin la cara coberta de la mueva escupinya.

HELIX, nº 10, Vilafranca del Penedes. Marzo de 1930, págs. 4-6. Recogido por J. Brihuega en "Manifiestos, proclamas, panfletos, y textos doctrinales". Madrid, 1979.

### LA BÊTE ANDALOUSE

Davant les imbécils facècies i les notes pseudohu-  
morístiques que referents al nou film de Buñuel han apa-  
regut a la premsa (les quals solament poden evidenciar el  
venir-de-l'hort i l'ignorància de llurs autors) crec jus-  
tificades les línies següents inspirades en el dret que  
em dona haver llegit l'escenari i la convivència, recent,  
i col·laboració, amb Luís.

Abans de tot cal remarcar que la "Bête Andalouse" no  
és ni serà mai un film francès, un film, d'avantguarda.  
La part cinematogràfica d'aquesta obra es redueix a l'es-  
trictament material. La tècnica no existeix en funció de  
tal sinó sotmesa tothora al fi. Realitzar tot el film  
en les millors condicions, acurar-se extraordinàriament  
a les parts més petites per a no separar un punt de la  
fianlitat, l'atenció de l'espectador. Així aquest no  
s'adone mai del gran plà, del ralenti, del formidable dé-  
coupage del director, sinó que glateix i reacciona exter-  
nament davant el que descurreix. Perquè l'obra és rabio-  
sament de tessi, i la camera n'és instrument. Com al sa-  
crifici catòlic-on l'autèntic és el que es fa, no les  
formes com es fa. La Bête Andalouse" no serà un film de  
cineclub. Ni les dames que es sentien ufanes de veure  
"Un Chien Andalou", aniran a veure aquesta d'ara. L'sno-  
bisme no compensarà haver de resistir aquesta monstuo-  
sitat; fora igual mostrar sota el braç un magazine porno

gràfic. I crec, també, que cap "aficionat" tindrà estoicisme per a deixar-se despullar i ésser humiliat en públic. I, fatalment, els mes perseguits per film seran els únics que lárraibaran a conèixer Sempre m'ha semblat extrany que l'aristocràcia promogui l'execució d'aquesta arma que inevitablement corrou els fonaments d'ella, però encara frapa més l'actitut de remat dels intel-lectuals, dels snobs de la burgesia, en un mot, omplint la sala on passen aquests film. A Rússia les pel-lícules -de propaganda antimoral, anti-religiosa, anticapitalista- arriben al més infim del poble mantenint l'esperit. A Espanya, el film soviètic es projecta -prèvia censura estretíssima- davant la gent més absolutament incapacitada per a veurel': l'élite. Idèntic cas és el del surrealisme.

El fet de donar una puntada de peu al ventre d'un orb, destinat a revoltar els "bons sentiments" de la gent, perd tot el seu valors si hom el projecta als refinats. Exaltareu les mil abjeccions, predicareu el sadisme més horripilós, els ferireu a l'indret mes vital de la seva estructuració d'homes segurs d'ells mateixos, i perdreu el joc perquè us anorrearan sempre, constetant-vos que: quina poesia, quina fotogènia, quines valors espirituals, quin humanisme, quian satisfacció experimenten en veure el vostre film. I és que tota sensació se'ls intel'léctualitza, i s'estructura responent al seu únic desig de "documentar-se".

Malhauradament el surrealisme (fusió, a París, de

Freud i Marx; amb un denominador Nietzsche) s'adreça a un sector que és a l'aguait amb arguments logicistes per a desvirtuar-ho i tancar lo, com moviment curiosíssim, a la gàbia de l'Art. La seva moral (inmoralitat, en aquest moment, com a reacció potser, però amoraliat, temp a ve nir) és espurna d'una de general. Una nova moralitat, un nou sentit de la vida -fill dels filòsofs, però més que res de la Iliça de la Guerra -invaeix el mín. No cal recórrer a casos llunyans per a dir això; en petita escala, l'estat d'esperit dels estudiants de casa nostra n'és un exemple (gust del disturbí prescindint de las causes, odi a les classes, a l'intel·ligència; el desorientament). Si el surrealisme venç un dia serà per la generalització d'aquesta nova visió. Per un procediment exteriorment invers, ara hom obra els sentis als nens amb contes on tothom és bó, igual (els d'Antonio Robles, como és ara) I d'altra banda, hi ha l'interés de mostrar l'home-model com susceptible de la maldat més diabòlica. Però en el fons ambdues concepcions, filles del mateix temps, són una sola: igualtat absoluta dels humans. El bé i el mal esdevenen simples qualificatius aplicats segons qui els empra.

Un home educat, ple de convencionalismes, absolutament normal dones, pot, sense cap causa justificatòria, fer les atrocitats -d'ordre moral i fisiològic- més grans. Un no-res el té en latència per a igualar-se, quanfortunament desaparegui aquest que en gosariem dir impediment, amb l'ésser més fastigós, més baix de l'humanitat. Aquest

individu de mal fons -que diu la gent- incapaç de tenir un bon sentiment (que detingut no dubtarà en llençar per terra la parella d'atlètics policies i fugir, tan sols per a poder donar una puntada de peu al gosset portat per una senyoreta), ensems presenta l'amor més intens. Al llarg del film aquest depravat, no oblidem la seva condició d'home normal, persegueix l'assoliment de l'amor però sempre hi ha els obstacles, petits materialment, però ofegadors per ell: la làmpara, la cadira, la taula amb que ensopega, el telèfon cridant-lo al punt que es creu ja salvat. L'impuls més bestial hauria d'ajudar el seu esperit; d'aquí el seu gran desesper quan depassats els obstacles es veu impotent per a satisfer el seu desig. I va boig d'ací d'allà amb l'histèrica als braços, sense saber que fer ne ni on deixar la. Fi'm d'un desesper formidable, principalment en la noia. Desesper-o, si voleu, dramatització de sentiments que fa perdre el logicisme, el control dels actes-evidenciat alpunyent revolcament pel fang, i el que promou l'escena d'amor amb una estàtua. Apuntem, de passada, que aquesta hipertensió origina el sol moment "tendre" de la pel·lícula: quan l'absència de l'amat es lliga, al pensament d'ella, amb el ent que agita el bosc.

I som al que érem: establir així el tipus de l'home judicar lo en aquest com en seu aspecte més envejable, no comporta conseqüències greus, perquè el surrealisme és un fet de minorietats (com el seu portaveu: "La Révolution

Surrealiste", i els seus epígons). L'alta burgesia és prou conservadora per silenciar el fet superrealista. Els intel·lectuals, ultra ésser incapacitats d'obrar us perseguiran amb la seva mania catalogadora; i el gran públic -la petita part dell que us coneix per referències dels diaris- us fa uns disbauxats estrafalaris. Voler adreçar-se als selectes comporta acceptar un fet conservador; el que proclamau no trascendirà en lloc perquè els qui haveu fet instrument de difusió no perden de vista el gran principi de que cal que el servent sigui analfabet ignorant. Quan convencereu els obrers directament, quan fareu veure als detritus socials -esplèndids models de tota llei de subversió- el valor formidablement humà de la seva conducta, quan infiltreu el vostre esperit als nens des de l'escola, serà l'hora d'adreçar vos als burgesos. I aleshores tampoc no caldrà, perquè la seva importància social serà nul·la. Una prova: el cas de Rússia.

Fins aquells moments el públic, la classe mitja -mantenedora de la moral, de la societat actual- no s'adonará del formidable perill que és el surrealisme per a les seves bases constituents. La sola forma de defensar-les no és certament a base de silenciar lo; ben al contrari, cal barrar-li el pas amb un atac intel·ligent, recolzant se en les mateixes descobertes en que aquell es basa. Crec que una generalització de la conducta de "Documents", la revista més intel·ligent de França, hauria d'ésser l'ideal dels detractors del surrealisme.

Per aixó crec innecessaria la projecció de la



Bête Andalouse" a Barcelona, i arreu del món, si no es fa  
como a pel·lícula de repertori, si no es porta a l'últim  
recó de món. El fet comunista, torna a presentar-se'm com  
un bon model.

Havia de parlar de la "Bête"; potser no ho he fet  
gaire. Però, divagació o no, tot plègat és ja prou llarg.

Joan Ramon Masoliver

HELIX,, Vilafranca del Penedés, nº 10 (págs: 7-8 y 11).

POSSIBILITATS I HIPOCRESIA DEL SURREALISME D'ESPANYA

Les temptatives fetes a Espanya, poden ésser considerades com a surrealistes? Si del que es parla és, com hem exigit, del surrealisme present, evidentement que no.

En passar, ara, a examinar les diferents proves podem considerar, els autors, en grups geogràfics. El precedent arrenca immediatament després de l'Ultraisme, del grup de la Residència de Madrid -amb esperit Dada; Pepín Bello, Buñuel, Dalí, Lorca, Hinojosa, Prados, Sánchez Ventura, Vicens, etc. D'aquests havia de nèixer, tornats a Andalusia, la revista "Litoral". Tota una generació formada a Madrid s'escampa arreu d'Espanya originant dos nuclis importants: l'andalús i el del Centre. Pels universitaris de la Residència, educats de cara a la literatura de París, als temps heroics de l'avantguardisme, res més natural que assajar-se en les noves formes. No perdem de vista, però, que el "surrealisme" resultant era purament literari i encara no de la mateixa qualitat en tots ells. Qui primer s'hi llença Hinojosa: i més tard, Aleixandre, Cernuda i Altolaguirre. El surrealisme de Lorquita més aviat l'anomenaria ingenuisme o infantilisme (més patent, encara, en els seus dibuixos) tot per a no fer-li el disfavor de reduir-lo a superficialitat d'amateur. Simultàniament apareix una tongada literàriament més jove, a Sevilla ("Mediodía": Romero Murube

i Porlan i Merlo, els quals són els més remarcables). I a Huelva Rogelio Buendia -Buendia, vell com Espina-. Intents pictòrics no falten: apart Lorca, a "Litoral", collaboraren Manuel Angeles Ortiz, i Bores des de Paris; més tard, també Peinado.

Abans de passar més endavant voldria distingir: hi ha una activitat "artística" (es innegable que encara hi ha gent que hi creuen i que fan, conscientment, art) i d'altra banda hi ha l'aplicació del subconscient a la vida. Així, els primers, emprats -tot concedint que siguin sincers- el subconscient com a via d'inspiració, són purament uns artistes per afegir a la llista de centúries. Picasso és un pintor més. (!Ah! i un pintor francès. Quan us parlin del malagueny, d'ancestralisme espanyol etc., malfieuvos). Per tant, es tractarà d'una escola més: la subconscientista, si us plau; entrant en torn com l'impressionisme, futurisme i cubisme, amb molta més força, volem creure. Picasso, el gran nom despres de Velàzquez i Cezanne, sempre inmòbil però sempre únic: la seva última manera és determinada per exigències del marxant que així té assegurada la venda. D'altra part, hi ha el fet surrealista: l'escriptor o pintor, actualment, fa obra de tesi. Tenint una certa tècnica, o no, labora per la revolució moral i social, en tot moment; tal com la seva vida és un seguit d'actes per aquest camí. Diguem des d'ara que els "surrealistes" d'ací, llevat de dos o tres excepcions, són un perfectes subconscientistes, que val a dir tant com els Bécquer o els Mir del nostre temps.

.

Al grup del Centre adscriurem Rafael Alberti (tct i ésser gadità de naixença). Alberti, darrerament, amb poesies calcades de Benjamin Péret i fent una vida exhibicionista escaient per a esparverar dames de Lyceum i acadèmics panxuts, pogué ésser el bluff surrealista de la temporada passada. Quin canvi, aparentment, en el poeta-mariner d'altre temps! No us enganyéssiu massa: ell mateix, quan arribava al punt màxima de l'acrobàcia, es confessava successor de Calderon. Mirat així, és a dir, sota el prisma artístic, Alberti resulta sempre un dels primers poetes castellans -que en aquest temps vol dir espanyols. Així "Cal y Canto" i "Sobre los ángeles". Fa temps que li hem perdut la pista i tenim entès que -potser alló de "fer un pensament" -prepara teatre dels anys de "Marinero en tierra" i "La Amante". Poeta se li poden demanar poesies reeixides: la seva vida no eus interessa. Alberti implicava el reconeixement del cretinisme, de l'inhibicionisme més rabiós, perdent-se tot en superficialisme en no ésser aplicats a la moral, a la "vida". En aquest "pla cretí" podria senyalar-se la colla de Santeiro, famosa pels escàndols donats a Madrid ("escopir, escópir, escopir"), i l'espléndido Petere escrivint amb un automatisme absolut. Pictòricament troben Benjamín Palencia i Moreno Villa militants fins no fa gaire en el formalisme més pur. No voldríem fer cap tort si diem que més que possibles visions o automatismes, es tracta d'abstraccions. L'ur mode present té el valor d'un canvi de tècnica en el qual cal desitjar, als àmants de l'art, l'igualmente als dibuixos de braus, per exemple, que dibuixà el segon pel centenari de Goya. (Pel Palencia nou, vid. "Litoral"

maig 1929 i "hélix", num. 8 i 10). Recentment han fet aparició les pintures d'una castellana vella, Angelita Santos. Tota la literatura de Gómez de la Serna recolzant-se en la vida d'aquesta joveneta, no ens pot decidir pel seu surrealisme. Fora el mateix voler-ne trobar, per exemple, en la Concha Méndez Cuesta d'anys enrera. Tot i la seva conducta, els versos de Concha Méndez qué seran més que "avantguardistes"?

Amb connexió amb els grups andalusos i Madrid sorgí, al Cantábric, Carmen amb la directiva de Gerardo Diego, i dues figures joveníssimes Alvarez Piñer i Basilio Fernández; en aquell, literatura: en aquests, influència. L'enorme valor d'aquesta revista fou donar-nos a conèixer Joan Larrea. Enemic de tota literatura -ell, arxiver- i cada dia més fastiguejat de la cultura, de l'intel·lectualisme, li era un turment, aquella vida i després de demanar l'excedència marxà a París. Un abús de confiança (?) de Cansinos-Assens i més tard de G. Diego motivà la publicació d'uns "poemes" que mai no havien pensat ésser llegits de públic. Per aixó calgué traduir-los literalment del francès. Més tard, a París, s'acabà de desinteressar de la vida europea i havent-se enamorat, partiren tots dos cap a Perú (no per resoldre un problema económic sinó per fer de pagès a les muntanyes americanes).

Situats a Catalunya, els casos són reduïdíssims. Foix és el més destacat d'aquella activitat que hem dit subconscientista. Els fragments apareguts a "Trossos"

-fa una dotzena d'anys- diuem molt del temperament "interiorista" d'aquest poeta. Fora una lleugeresa, pero, basant-se en els seus textos, d'afirmar el seu surrealisme. No voldria penjar cap rètol al meu amic mal no fos per a no contribuir a la llegenda, com mig irònic diu ell. Fora interessant parlar de l'ocultisme, de la seva teoria de l'amor i l'amistat, però és gust reservar-se aquelles converses. (Foix, reclamo el dret de publicar un dia, llunyà, les memòries pòstumes de Gertrudis.) El surrealisme del primer manifest podia comptar evidentment amb Foix a les seves filles. Publicar el manifest 1929, és impossible.

Semblant és el cas d'aquesta ànima de nen que és Joan Miró. Fill del seny català, mai el seu esperit el permetria d'enrolar-se a un grup revolucionari. Ja fa temps tingué una seriosa topada amb els surrealistes, degut a l'escenari que féu per un ballet de Londres. Però això és oblidat i Miró no pot menys d'ésser estimat pels qui el coneixen. Llavors de la reunió esmentada més amunt fou consultat (com els setanta cinc altres) i la seva resposta manifesta con sentint-se amb una individualitat rabiosa es veia incapacitat de sotmetre's a la disciplina de caserna que tota acció comunal exigeix. I és que Joan Miró és això exactament: un home abocat al pas de la seva vida interior. Els qui el coneixen saben ben bé com és amable una conversa amb ell, i el gaudi dels silencis.

Joan Miró, pintor folklòric -que no ha dubtat en dir-li Michel Leiris, ex-surrealista, un dels firmants del pamflet contra Breton -animador del seu camp de Tarragona, aliè al grup, el seu concurs ha estat demanat de vegades per a publicacions surrealistes. Amb Picasso, tenen les regnes de la pintura actual. Un altre cas desorientador és Angel Planells. Com recentment digueren a "hélix", Planells és un home tímid, incapaç de fer la violència més petita, però torturat de les visions que, per alleujar-sen, pinta. Hi ha també el pintor Artur Carbonell, darrerament Gol, i d'altres menys vistos (recordem l'estudiant Margarit); es fa innecessari de repetir com tots ells són estrictament artistes, reduint-se el seu valor al de la tècnica o d'altres elements en els quals basen, els crítics, la literatura de llur judicis.

Els únics surrealistes actuant, autènticament surrealistes, són -a Espanya- Lluís Buñuel i Salvador Dalí. Els sols qui han sacrificat un munt de realitats per a sotmetre's a l'acció col·lectiva. El surrealista és avui més home de clan que mai; els acords presos pel grup es suposen acceptats per tots els membres i així se'ls pot fer firmar manifestos sense ésser consultats. Tots els actes, tots els esforços del surrealista han d'adreçar-se a la mateixa finalitat. Aquest sentit, aquesta tesi, en qualsevulla manifestació, és el que troben en la vida de Dalí, és el que fa existir "L'âge d'or" -títol definitiu de "La Bête Andalouse"- de Buñuel. (1)

Tot aquest curs passat hem "patit" a Espanya un

sadollament del mot surrealista. "Litoral" intentá la publicació d'un número amb collaboracions dels elements de París, Però aixó fora posar una causa social al servei dels "amateurs", dels selectes, de tot Espanya. "Málaga dolçament se surrealitza" ens fou dit a fi d'hivern. Ultra els conreadors d'abans calia afegir-hi Emilio Prados, Souviron, Darío Carmona, i algún altre (José Luis Cano, per exemple, en el qual podem veure "l'escolarisme" del qual parlàvem suara. No tan buit, però, com Valbuena Porat. Angel Balbuena, per què no investigueu clàssics espanyols en comptes de jugar a fer poesia? Tothom en guanyaria). El "dolç ambient" surrealista de Málaga és una de les enteléquies més grans que hagin pogut córrer. Hinojosa, representant típic del senyoret andalús: la bella "Poesia de perfil" restará el seu jo més autèntic. Els somnis posats en vers fan molt bonic. D'altra banda, la possessió de dos automòbils no permet pas gaires subversions. Cernuda, bon diplomàtic, molt documentat, i amb el seu camp als salons; no podem oblidar, l'antic poeta refinat. I Manuel Altolaguirre, el poeta íntim, anímic, ara com sempre. Darío Carmona, el nostre jove amic, mostra una preocupació contínua que l'ha fet deixar de banda l'art com a sistema. Amb l'estudi de Picasso asoli la técnica de la vida. Li fariem avui l'objecció de no ésser prou sincer amb ell mateix. La posició surrealista mantinguda del renom que pugui donar i ádhuc el fet d'amorosir-se a les recerques del subconscient em sembla bon tros errada per reduir-se, bé que inconscient, a una posició artística com una altra. Elque sempre ens interessará en Darío és aquest



neguit per expressar estats viscuts, aquestes crisis que tant l'han torturat i que de seguir el turmenten encara. Per aixó ens sabia greu que tot es perdés per una dèria arribista, per un malabarisme buit de significat. (No és el fer l'independent el que val dels homes, sinó que visquin llur vida.) Els homes del surrealisme, els autèntics, tan sols poden comptar -en aquest grup malagueny- amb Emilio Prados. Ex-poeta, blasma de tota la seva obra preterita; cada dia malfiant-se més de tot, treballa amb tots els seus mitjans en la recerca del jo pur. La gent de "Litoral", considerant caducada aquestá, tractaren de fundar una revista subversiva amb el nom d'elementos o "poesia" (força suspectes) a la publicació de la qual precediria el manifest dels "cinc poetes". Amb l'estada recent de Dalí a Màlaga, rebutjada ja la idea de la revista, hom pensà de fer una mena d'antologia de "La Révolution Surréaliste". Per ara no s'ha posat en práctica. Què ens reserven els amics d'Andalusia?.

Examinats, amb els oblits inherents, els intents surrealistes d'Espanya (potser amb massa condescendència de la qual demano perdó) no em presta més que repetir les paraules del títol: Hipocresia. En primer lloc, l'arribisme innoble de gran part dels seus conreadors. La facilitat d'escriure imbel·lilitats, màximun si això reporta fama. Oposada a això, la vida absolutament burgesa d'aquesta revolucionaris improvisats. La ignorància dels criticastres que davant de qualsevulla cosa que no entenien si hi havia un parell de línies sinuoses clamaven: surrealisme. La

ignorancia, més trista encara, dels "artistes", els quals quan copien Dalí ja es mostren satisfets. Possibilitats? El camí seguit fins ara no és -pels aprenents de surrealista- dels més esperançadors. Hi ha un seny, hi ha una tradició arreladíssima a casa nostra, i són poques les persones que no siguin fonament pacifistes, que no menysprein els exaltats de "l'estúpid segle XIX". Ultra l'arrelament innegable de les idees de família i moralitat, hi ha en els espanyols un fons autènticament cristià. Es inútil de retreure els milers d'indiferents en matèria religiosa i moral. Proposeu-los l'illegalitat més lleu, la indelicadesa, en el tocant a sentiments, i obtindreu la seva oposició. Vindria el bolxevisme i el noranta per cent de les llars espanyoles canviarien Crist pels retrats de Lenin, però la seva arquitectura anímica seria ben bé la mateixa. El mateix sentit d'humiliació, la resignació no refiar-se d'ells mateixos, cap i a la fi les característiques del cristianisme cert. Potser Buñuel, de les terres d'Aragó, podrà entendre'm.

El surrealisme proposa la lluita com estat natural de l'home, la guerra oberta a tota organització estatal, a la policia especialment, la desqualificació del treball, creació essencialment burgesa post-feudal i de les llibertats de l'home que l'han acceptat. (La jornada de 8 hores essent el reconeixement absurd per tothom d'aquesta xacra. Uns joves vaguistes recentment no demanaven l'augment de les setmanades, sinó que es reduïssin a 2, les hores de treball, per aleshores fer una nova vaga que el suprimís íntegrament.) La persecució de la idea religiosa (pel bon

surrealista, els temples són els w.c. millors. Podria pensar mai, cap espanyol, que les mil esglésies de Sevilla resolguessin la carència dels mingitoris públics?) El grup surrealista és un clos. Els diferents grups literaris tenen relacions entre ells; les escoles artístiques són companyes d'un mateix gremi; els artistes són admirats i reben homenatges. Els surrealistes són foragitats de tot arreu, són avui la gent més coralment odiats i menyspreats. Esser surrealista suposa no tener amics, suposa no poder viure on es vol, ésser perseguit per gent pagada per tustar-vos i cremar la vostra casa, ésser qualificat d'indesitjable i per tant expulsat d'un país o ésser empresonat o tancat a un manicomi Comporta ésser motejat, públicament, de flic, faux frère, lion châtre, hipòcrita, escolanot, jobard sinistre, pelotard, greffier, que tot això i molt més ha estat dit a André Breton, vol dir ésser tractat d'invertir i, abans que me n'oblidi, suportar el llepafilisme del remat d'snobs internacionls (que no és la cosa menys terrible).

I, doncs, senyor surrealistes espanyols?

"Como escribe Pierre Unik" -que diria Lluís Cernuda:

Quand on élèvera une statue à l'association des idées.

"y como contesta Luis Aragón:

L'ange du bizarre inventera l'art du billard.

Joan Ramón Masoliver

Butlletí de l'Aggrupament Escolar de L'Academia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya núms. 7-9, Julio-Septiembre, 1930 (fragmento) (págs. 198-206).

### SIGNIFICACIO SOCIAL DEL SUPERREALISME

Ultimament, els moviments en pro d'un retrobament de les arts, en pro de la concentració de cada especialitat artística en ella mateixa, han sofert una inversió. Així com temps enrera es propugnava en tots els medis artístics d'avantguarda, una limitació de camps, una definició gairebé botànica d'àrees, ara regna de nou el favor per la confusió, l'amor per l'indeterminat, la predilecció per la barreja. Hom ja no reclama pintura, pintura com en les primeres etapes del revolucionarisme antístic; ara hom, es daleix per les teles d'un caotisme desolat, d'una exacerbada confusió, d'una inextricable vegetació d'imponderables; teles amb inexplicables ecos musicals (Marembert), o bé allucinats relleus (Modigliani).

El superrealisme féu seves aquestes vagues orientacions existents. El superrealisme, però no sols ha sistematitzat -diríem- i predicat el confusionisme antístic; ha prolongat els seus afanys complicadors al terreny social. Així com les tendències anteriors es comportaven d'una manera completament passiva davant els ecos populars, favorables o desfavorables, que llur actuació comportava, però no cercava, els superrealistes amen sobretot l'apassionament públic. Pot dir-se que produir-lo ha es devingut la seva activitat central. Han inaugurat fa poc una desesperada campanya social, de la qual, aquí

no sols tenim els ecos, que ens arriben dels desordres parisencs -a "Maldoroor", per exemple- sinó que en tenim una realitat viva: la conferència de Dalí a l'Ateneu Barcelonés".

No es cregui, però, que a aquest estat s'hi hagi arribat tot de sobte, sense cap aura preliminar. Els primitius moviments d'avantguarda estrictament artístics, contenien ja els gèrmens de l'agitació actual. Els avantguardistes de primera hora -els cubistes, els futuristes- volgueren renovar l'art, però xocaren, no pas contra la inèrcia artística, sinó contra la inèrcia social. Ells volgueren, com artistes que es consideraven, reformar quelcom que reivindicaren propi: l'art. Però es trobaren amb què de l'art no en disposaven els artistes; es trobaren amb què el procés vital modern havia establert tot un resistent sistema de vincles entre les coses; es trobaren amb què els dominis de l'art no eren tals; que no existia una abstracta república artística on els artistes manessin a llur albir. L'art, en definitiva, havia estat assimilat per les masses -la massa popular i l'acadèmica -a una concepte determinat. L'art era, per exemple, l'aquarella fàcil, la copia antiga, "Los amantes de Tèrue", i no podia ésser altra cosa.

En una paraula, l'anquilosament i la calcificació de l'art, era producte d'uns factors exògens. Les causes que determinaren la seva fixació seguien presents. Presents i susceptibles: qualsevulla activitat ençaminada a la rectificació artística, trobava sempre reflexes

respostes socials. Els renovadors de primera hora es veieren per aquest fet, hostilitzats ben aviat. I els dard més insidiosos, i els retrets més amargs, no procediren dels companys sinó dels profans. Això constituí una experiència que els substituïts dels primers pioners no desdenyaren. Fou d'acord amb ella que procediren a intentar d'exercir influència sobre les masses.

Però el temps no passa en va. Ensems que es renovà la tàctica, es modificaren els objectius. El terme final de la revolució artística, ha no era com en els temps del cubisme la superació per la influència del càlcul i pel predomini de la geometria de la tècnica. S'havia convertit, per un d'aquells moviments pendulars històrics tan curts en l'hora d'ara, en la superació per la influència de la inspiració, pel predomini dels factors irrealis. L'objectiu ara, era en el dadaisme. I el superrealisme quedà en això: en la incorporació al dadaisme dels nous mètodes intervencionistes, aplicació al dadaisme de les conseqüències pràctiques del cubisme.

Però a la llarga, els mètodes tàctics reportaren una influència sobre el contigut teòric. Els superrealistes acabaren per trobar més gust en el combat que en la realització artística. I, insensiblement, substituïren les teoritzacions artístiques que els feien d'objectiu, per teoritzacions imprecises al marge de l'acció. Aquestes acabaren per concretar-se en un sol denominador: la violència. I els superrealistes haurien trobat en uns simples

hereus del futurisme cridaner i vacu, sinó hagués aparegut el freudisme com a possible justificatiu científic d'aquesta violència.

Els superrealistes explotaren a la seva manera el psico-anàlisi i acabaren per creure's inclosos en un moviment històric de la significació mateixa del Socialisme. Perquè els supre-realistes exploten també, activament, el paral·lel amb el socialisme extrem: el comunisme. Així com els comunistes prenen el materialisme històric de Marx com a contingut científic i sobre d'ell estructuren un programa, els supre-realistes pretenen, homologant Freud amb Marx, prendre el freudisme com a contingut científic, i sobre d'ell bastir un programa surrealista.

Però en arribar el moment de concretar aquest programa, el paral·lel es destrueix, i la falsedat de les pretensions suprarrealistes, segons la qual llur doctrina és la cosa única vivent d'Europa, apareix limpidament falsa. Tots hem sentit parlar de la Revolució Surrealista, però tots en desconeixem els mots d'ordre concrets. Dir que la Revolució Surrealista va a defensar l'escriptura automàtica, les imatges del pre-somni, la histèria, la injúria..., és dir ben poca cosa de concret, al costat d'aquella precisa consigna incautació dels aparells de producció i de canvi.

I a l'ensem que el parentesc comunista s'enfonsa

apareix el parentesc anarquista. Aquest s'explica amb la comuna difuminació d'objectius i idèntica imprecisió de mitjans. Aquests són sempre radicals, sempre són enèrgics, però mai no són coordinats. Però en la identificació real dels mitjans socials dels supre-realistes, s'hauria de recular més encara. Ells, millor que resuscitar les tàctiques anarquistes avui ja gairebé rebutjades, resusciten les tàctiques dels vells blanquistes. Com ells senten l'amor al terrorisme i creuen balder de parlar d'altre futur que no sigui el destructor.

Com fou que els bons dissenys de renovació i l'anhel de comprensió de quatre precursors artistes, es transformés en aquest terrorisme espiritual, en aquest insospitat rebrot de l'anarquisme? Això ha d'imputar-se a les modificacions mentals que els molts segles de civilització capitalista fatalment ha reportat. La renovació de la cultura occidental, la vellesa la torna cada dia més difícil. Els dissenys mal servits -mal servibles- de novetat han conduït un estat de desesperació que té traducció en els brueis històrics de tots els avantguardistes. La vellesa la caducitat, la proximitat certa de la mort, bloquegen tots els projectes i impossibiliten el redreçament.

Els super-realistes, però, no es cansen d'adjudicar a llur doctrina un futur esplendorós. Es el mateix que feien els anarquistes. I l'anarquisme no fou altra cosa que el cant de cigne de l'idealisme social. Els homes que començaren combregant en la mística catòlica, acaba



ren combregant en la mística bakuniana, igualment irresponsables a força de vaguetats, d'illusions i esperances. I el super-realisme és també això. el cant del cigne de la intel·lectualitat burgesa. Intoxicada de llocs comuns, de pornografia i de canallades, ha culminat -culmina- en l'apoteosi dels tòxics, de la postal pornogràfica, la recomanació de l'incest, la cotització de la sicalipsi. El super-realisme no és sinó un exponent de la putrefacció intel·lectual del món occidental.

La progressiva racionalització industrial i la progressiva concentració de capitals, va minant la societat capitalista en el seu aspecte material, gràcies a l'augment de l'atur forçós i a l'empobriment dels petits burgesos. I al seu torn, el super-realisme va minant el capitalisme en el seu aspecte intel·lectual. El surrealisme té valor, precisament, com a símptoma, com a expressió de l'estat d'esperit dels més sensibles ciutadans d'occident.

Tothom sap que els socialistes revolucionaris no presenten la modificació del règim de vida actual, com una qüestió simplement derivada de quatre filosofies bastardejades. No es senten empesos al socialisme per la Fantasia i la Utopia. Creuen que la substitució del Capitalisme és quelcom que demana ell mateix. El nostre sistema de vida està basat en unes bases econòmiques falses. Els gèrmens del socialisme estan en el desenvolupament capitalista: en la política de monopolis i la seva con

seqüència, la proletarització d'amplis sectors burgesos -la cèlebre crisi de la classe mitjana espanyola, per exemple- ...Bujàrin diu amb una frase gràfica que el Capitalisme es cava ell mateix la fossa.

Un cop d'ull dels socialistes revolucionaris sobre l'esfera artística, els faria ratificar en aquest criteri per obra i gràcia del surrealisme. La cultura occidental en el que té d'específicament burgesa està en el mateix impasse que la seva economia.

J. Solanes-Vilaprenyó

Butlletí de l'Agrupament Escolar de L'Academia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya, Núms. 7-9, Barcelona Julio-Septiembre, 1930 (págs. 233-236.

ESPRIT CONTRE RAISON

RESUMEN de una Conferencia pronunciada por RENE CREVEL  
el 18 de Septiembre de 1931. En la sala Capsir de Barcelona.

Le surréalisme: pas une école, un mouvement, donc ne parle pas ex cathedra mais va y voir, va à la connaissance, à la connaissance appliquée, à la Révolution. - (Par un chemin poétique). Lautréamont avait dit: La poésie doit être faite par tous. Non par un, Eluard a commenté ainsi cette phrase: La poésie purifiera tous les hommes. Toutes les - tours d'ivoire seront démolies.

Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de neutralité poétique.

Le surréalisme a mis les pieds dans le plat de - l'opportunisme contemporain, c'est-à-dire l'assiette au - beurre (enquêtes sur l'amour, le suicide, déclaration - antifrançaise lors de la guerre du Rif, les tracts à - l'occasion de l'exposition coloniale, de l'incendie des - couvents espagnols par les révolutionnaires).

Le surréalisme s'attaque aux problèmes qui ne sont éternels que par la peur éternelle qu'ils n'ont cessé - d'inspirer à l'homme.

Le surréalisme s'attaque à Dieu,

aux alliés de Dieu (fanatisme, chauvinisme, capitalisme, pensée vague qui se donne pour une pensée libre et sous le couvert d'une feinte séparation de l'Eglise et de l'Etat, fait le jeu de l'abominable idée chrétienne). Breton a écrit: "Dieu est un porc".

Le surréalisme contre la réalité au sens où l'entendent et le réalisme bondieusard et si atrocement restrictif des thomistes et la passivité sceptique.

Dieu c'est l'immobile puisqu'il occupe tout le temps, tout l'espace et n'a donc à se mouvoir. Pour le bonheur de se croire à l'image de l'immobile, que d'amputés volontaires. Mais on ne décroche pas son sexe pour le laisser au vestiaire comme un parapluie.

Si on s'émascule, ça saigne, ça fait mal. Revers de la médaille, tous les idéalistes qui, en vue d'une revanche extra-terrestre se sont restreints, tombent dans la folie (l'extravagance neutrière des pays idéalo-capitalistes) à moins qu'ils ne se laissent choir soudain dans le plus grossier matérialisme. (Duel entre la chair et l'esprit, pour le triomphe de l'Eglise.) Bonté morte à laquelle Aragon oppose la poésie et Breton la beauté qui sera convulsive ou ne sera pas. (Nadja).

Cette beauté qui sera convulsive ou ne sera pas, le surréalisme l'a trouvée dans des zones jusqu'à lui interdites.

S'il a pu atteindre ces zones, c'est qu'il était - parti du postulat: Le salut n'est nulle part (ce qui ne voulait pas dire que la damnation fût partout. Bien au contraire. La damnation, le salut ne sont nulle part).

Par cette dialectique négative, le surréalisme à ses débuts et Dada qui l'avait précédé s'opposaient au romantisme maudit, théâtral, antithétique par bravade, antithétique sans thèse ni synthèse.

Dada: premier signal du bouleversement, Mr. Aal'an ti-philosophe de Tzara. Ne pas oublier que, pour métaphysiciens, la philolophie c'était l'alpha et l'oméga.

Enquête de Littérature: Pourquoi écrivez-vous?

Du négatif, de l'interrogation, on passe au positif, à l'affirmation avec le Premier Manifeste du Surréalisme: Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les accepter, à les capter pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de la raison.

Hegel avait déjà constaté: Ce n'est pas la faute de l'intellect si on ne va pas plus loin. C'est une subjective impuissance de la raison qui laisse cette détermination en cet état.

Subjective impuissance défiée par chaque impuissant (idéalisme, individualisme).

Chacun se refuse à se dire ce que Feuerbach constatait de toute évidence: Je suis un objet psychologique pour moi-même mais un objet physiologique pour autrui.

Opposition de la dialectique à la métaphysique.  
(Engels: Anti-Dühring: L'habitude d'envisager les objets, non - dans leur mouvement mais dans leur repos, non dans leur vie mais - dans leur mort, cette habitude passée des sciences naturelles dans la philosophie a produit l'étroitesse spécifique des siècles passés, la méthode métaphysique.)

Etroitesse spécifique de ce siècle encore, mais, à quoi s'attaque le surréalisme, de toutes manières (écriture automatique, transcription des rêves, enquêtes déjà cités, simulation de délires nettement caractérisés.

-Dalí, ses tableaux, la Femme visible, Breton et Eluard: l'Immaculée conception).

Parti de Hegel comme Marx et Engels, bien que par d'autres voies, le surréalisme aboutit au matérialisme dialectique.

Hegel avait écrit: "Le vrai est le délire bachique dans lequel il n'y a aucun des composants qui ne soit ivre et puisque chacun de ces composants, en se mettant à l'écart des autres se dissout immédiatement, ce délire est également simple et transparent."

Transparent d'une transparence absolue (René Char: Artine). Transparence qui révèle et protège la liberté - des images, qui révèle et protège la liberté des images, qui jouent mais pas à la marelle, car le verbe jouer n'est plus le doublet parent pauvre du verbe jouir depuis que Breton, au temps des sommeils, a dit: Les mots, les mots.- enfin font l'amour.

Les objets surréalistes (dont l'idée naquit d'une sculpture animée de Giacometti) eux aussi font l'amour, eux et leurs reflets, les notions, depuis que ne s'opposent plus à leur liberté, à leur mouvement, la richesse, la - propriété, attributs divins du capitalisme et, comme Dieu, principe de paralysie, de mort.

LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION, n° 3. Diciembre de 1931, págs. 35-6.

"ESPRIT CONTRE RAISON"

Recensió de la Conferencia pronunciada por René Crevel en Septiembre de 1931 en la Sala Capisr de Barcelona.

Aquest jove autor francès, entre l'obra del qual destaquen sobretot dos llibres -Esprit contre Raison i Etes vous fonc?-, començà així son parlament: El surrealisme no es limita a recerques de pura fórmula. Està pels problemes que només són eterns per la por eterna que sempre han inspirat. En la realitat, en la idea que els homes se'n facin, resideix el mite, en nom del qual la humanitat es basteix els seus murs. Aquesta realitat és l'enemic, i la part d'ella que caigui en el cap del pensament i de les seves aplicacions, és el que el surrealisme vol destruir. L'espirit ha no és el mosaic d'entitats abstractes que era fins ara. Els grans mots de categories establertes no poden oposarse a la necessitat d'una experimentació total.

Recorda les dificultats que l'experiment trobà en el domeny de les ciències naturals. El surrealisme, en la seva obra, ha emprès enquestes sobre el suïcidi, sobre l'amor. Però sempre per sobre de l'expressió dels talents individuals ha posat l'acció col·lectiva surrealista. Així ha lluitat contra la guerra amb Abd-el-Krim, i a favor de la revolució espanyola. El surrealisme tendeix sempre a suprimir la interdicció que existeix sobre el coneixe



ment, i del qual és responsable el conformisme dels intel·lectuals.

Els intel·lectuals serveixen als prejudicis, a la burgesia. Explica el fet que la Revue Française de Psychoanalyse, hagi expressat en certa ocasió que els conflictes són els mateixos en la raça negra que en la blanca, però que això és poc demostratiu per tal com no és gairebé qüestió de conflictes inconscients. El conferenciant explica com el text de la revista, sota la màscara d'imparcialitat serveix el tòpic de la desigualtat de races. Els metges fan del psicoanàlisi un nou element sofístic.

S'extén amplament sobre el problema i la qüestió negra. Fa veure l'escassa significació humanitària dels amors de Baudelaire amb una negresa, i assenyala el parentiu de l'atracció de Baudelaire amb l'atracció dels creuats per les dames turques, gràcies al qual reeixiren a elevar un bordell sobre la tomba de crist. Parla d'anti-semitisme, el qual fa arrancar de Jessucrist, de nou Al César del que sigui del César. Diu, però, que ningú no s'espanti ni dels programs fets a la santa Rússia, ni de cap dels atropells, per tal com els sacerdots han creat l'esperança en un món millor.

La descoberta de Marx sobre la supeditació espiritual al conjunt social, i la de Freud sobre el paper de la inconsciència en aquest procés, han obrat com a cops de puny enèrgics a l'estómac de la psicologia conservadora. Estudia el paper de l'Església i de Déu -l'Immòbil per tal cosa si és etern i infinit no es pot moure ni en el temps ni en l'espai -en la subjecció de la part viva de l'home a la raó abstracta. La victòria i la

submissió del tot a una part. El surrealisme treballa contra aquesta opressió. Acaba amb la definició que donà Breton del surrealisme: Automatisme pur, pel qual ho mintenta d'exposar el funcionament real del pensament, en l'absència de tot control exercit per la raó, i fòra de tota preocupació estètica o moral.

RENE CREVEL.

"A la recerca d'una nova moral". L'HORA nº 38. Barcelona 1931, pág. 7.

EL SURREALISME AL SERVEI DE LA REVOLUCIO

Recensió de la Conferencia pronunciada por Salvador Dalí en la Sala Capsir de Barcelona, en Septiembre de 1931.

Diu que potser decepcionarà a un sector del públic que ha vingut emportat pel massoquisme i desitjós que l'insulti. Diu que vol parlar doctrinalment als joves obrers, però que per no decepcionar totalment, suplica que se'n vagin tots els redactors de "La Publicitat", els imècils Sacs, Garcés, Soldeviles, Rovires i Virgilis, els banderres com Pompeu Fabra, que tingué l'atreviment de presentar candidatura contra Maurin, etc., etc. A la vibrant condemnació de Dalí surten de la sala alguns intel·lectuals, i l'orador després de renègar del putrefacte Guimerà i de l'Apelles Mestres entra al tema central.

Parla de la definició de Bretón, i de com el surrealisme pot servir de llanterna sorda a penetrar en la zona subterrànea i proletària de l'esperit. Diu que així sha après el que el pensament humà és incoherent i il·lògic, però tan sols aparentment, ja que la seva explicació, no per extranya, escaparà a l'anàlisi. Per servir aques anàlisi, el surrealisme tendeix a l'objectivació de sistemàtiques colleccions de dibuixos feta a l'atzar collectivament. Assenyala com les enquestes surrealistes han demostrat que l'amor és apte a enllaçar la família i la societat.

A part de l'enregistrament passiu de fets, de surrealismes a certes disciplines. La simulació de la bogeria, per exemple. Cita les proses de Eduard i Bréton, que demostren que l'home normal pot comportar-se com un dement precoç o un paralític general.

Amb tots aquests elements es reconstitueix la sobrerrealitat, a oposar a la "realitat" capitalista, amb la qual està en lluita franca, i per a la qual és el gèrmèn de tota desmoralització. Això ho demostra la persecució de què es fa objecte l'activitat sobrerrealista.

Diu que, políticament ells són comunistes. Explica que la conciliació del freudisme i el marxisme topa de vegades amb el cretinisme dels representants oficials de la literatura proletària com Barbusse, per exemple. Una de les acusacions més comuns al surrealisme és el de considerar-los com a representants de la descomposició burgesa. Això pot ésser cert històricament. Però, ¿qué ofereixen els comunistes com a cultura i estat d'esperit proletaris? Una cultura burgesa històricament anterior al surrealisme. L'exemple de Barbusse, de Rolland i de Cendrars, és demostratíu. Seria anti-històric creure que el surrealisme és l'estat d'esperit de la futura societat proletària, però entre tant és l'únic conciliable amb el moviment obrer. Un altre punt de vista corrent en els comunistes és el de no donar cap importància a la crisi moral. Diuen basant-se en una interpel·lació obscurantistes del marxisme que la nova moral proletària serà una conseqüència vigorosa de la revo

lució econòmica i social. Això-diu-equival a no voler preparar aquesta revolució social perquè fatalment ha d'arribar al moment donat. Cal fugir del fatalisme.

Comunistes: Cal emprendre la revolució moral, i atacar preferentment les manifestacions republicanes i democràtiques de la moral burgesa. Invita, en nom dels surrealistes a baixar al món subversiu de la sobrerrealitat. Merda per totes les 25.000 escoles en projecte, pels Ortega y Gassets, pels Maranyons d'Espanya. Aquesta cultura té encara idees innobles com la de pàtria i família. En aquests moments de lleis de fugues, el silenci de la intellectualitat la fa altament culpable. La vaga ha definit, vergonyosament, tots els partis polítics, el de l'Esquerra en particular, i en front d'ells, creu l'orador, només resta la fe revolucionària dels que l'escolten.

Recomana desfer-se de sentimentalisme, escupir sobre la bandera de la pàtria, castigar els parents amb el revòlver, i baixar al món de la subversió. Diu que el grup polític de les joventuts catalanes és el comunista, i el seu únic exemple la vida dels sindicalistes que es bateren en aquest mateix carrer.

Acaba amb un !Visca el Sindicat de la Construcció!.

SALVADOR DALI.

"A la rearca d'una nova moral". "L'HORA, nº 38, Barcelona 1931 pág. 7.

## ESCULTURA

Es evidente la caducidad operada en ciertos medios de expresión artística que van en vía de una total extinción. Extinción paulatina y difuso enlazamiento con los nuevos medios que aparecerán en su sustitución: medios desconocidos y en absoluto no presentidos.

Esta caducidad ha sido prolongada a través de un inédito estado de espíritu, de un idealismo activo que a merced de las fuerzas mágicas y de la visión interior ha hecho que en el callejón sin salida del arte se creara una rebelión antiartística fructuosa en positivos hallazgos. Con el por ahora, ineludible empleo de cada específico lenguaje artístico -siempre, pero, con un uso ilógicamente espontáneo- se han logrado verdaderos estados poéticos.

En las cualidades y particulares ventajas de cada específico lenguaje, estriba la preeminencia de unos vehículos de expresión sobre otros.

En esta prelación de medios queda en evidente inferioridad la escultura en relación con otros procesos más posibilitados para la expresión real del pensamiento. Su propensión a lo abstracto, su caída en armoniosidades de un decorativismo antidecorativo y su propicio estado para la idealización, la hacen inferior a otros

medios de figuración. En apoyo de lo dicho vayan como muestra las obras de Brancussi y Hans Arp. La trascendencia de ánimo que se desprende de ellas se deriva más de la sensación que del espíritu.

En nuestras latitudes esta ingratitude de medios con que cuenta la escultura va unida, además y en la mayoría de los casos, no al propósito de crear un estado lírico, sino una aproximación del instrumento, un contacto con la materia, un interés en explorar su figuración. Todos los escultorcillos y escultorazos, -porque son en su totalidad los indeseables, y escasas las honrosas salvedades,- resumen su labor en una simple operación periférica sobre la materia, quedando siempre circundados por el círculo vicioso de una continua repetición.

. . . . .

Ferrant dice: "...un año y otro, y otro y un siglo y otro siglo, la legión de minúsculos hurgadores de piedra y tierra están día sí y otro también, obsesionados tozudamente en la pretensión de buscar en los bloques lo que ya fue encontrado; y para conseguirlo llaman "disciplina" a la repetición de un trayecto que la segunda vez se efectúa por vía estrecha y en forma de circuito reducido, pro lo cual se vuelve a pasar eternamente y a ciegas, puesto que la luz de lo que se pretende lograr ofusca y engaña".

Estos son los males patentes de la escultura, pero su curación radical no alborea por parte alguna. No es que sean despreciables las obras de un Arp, Brancussi, pero estas no suponen una solución, más bien parece que se desenvuelven en un medio impotente. Lo más que pueden llegar a lograr, -como Ferrant en la actualidad-, es una animación de espacio, una culminación en la esencia de la escultura. Pero esto no basta para otorgarle excesivo valor espiritual. Está totalmente escindida del fenómeno onírico. No precisa de procedimientos mediumicos para su realización. Su deficiencia para la captación total del subconciente trata de disvirtuarse bajo una puridad que se dice eliminatória del contenido literario. Arp ha merecido del acomodaticio Torres-García un juicio bien elocuente: "Sus relieves simples categóricos, desnudos de toda influencia literaria, absolutamente plásticos..." Y toda esa tan traída y llevada puridad plástica, se convierte en el mismo Arp en "Cosa que satisface, que place, que no produce quebraderos de cabeza, y deseais poseer para intimar con ella. Y que quereis tener en todo instante entre vuestras cosas, porque siempre os complacerá el mirarla" -según añade el citado Torres García. Queda bien evidente el extravertimiento que se aspira con esta puridad. Es además bien significadamente sospechoso el eufemismo sensorial de esta puridad.

Nuestro criterio no es que se decida a que en toda realización plástica sea preciso un contenido literario. Este no es nuestro propósito, pero también llegamos a dudar que este término peyorativo aplicado en muchas



ocasiones a la plástica surrealista, esté informado por una recta visión. Lo que se pretende distinguir como una puridad no es más que un simple, pero arrebatado propósito de introvertimiento. Un positivo empeño para el logro de una total poesía. Si esta poesía encontrada en Max Ernst, en Ives Tanguy, en los buenos tiempos de Chirico, en Dalí, en Planells, etc. resulta ser literatura morbosa, pornográfica, delicuescente, -y otras prejuiciadas denominaciones- en buena hora sea hallada.

No queremos negar que cada lenguaje artístico tenga su específica expresión, y que ésta deba tenerse en cuenta; pero considerar al lenguaje plástico como fin, o cuando menos como esencial objeto, equivale a pretender como que la literatura sea una mera cuestión de palabras, cuando todos los procesos de la demostración del espíritu no son más que cuestión de pensamientos.

¿Puede la escultura con un empleo adecuado de sus elementos, lograr en volúmenes y formas esa expresión real del pensamiento, esa realidad interior que es distintivo del lirismo más absoluto?

J. Viola Gamón.

### EXPOSICIO LOGICOFOBISTA

Per a explicar amb tota l'amplitud volguda el programa essencial del Logicobisme, n'hi hauria prou amb la simple transcripció d'aquells aoris passatges del "Fedre", on Plató exalta, amb mítica simplicitat, la inspiració poètica o mania enfront i per sobre la raó i la lògica.

Aquestes són precisament aquelles facultats per les quals sentim més adversió. L'ur empremta en la producció artística s'inicià en aquella tendència propugnada per Courbet que culminà en l'Impressionisme i que elimina tot allò que, despassant la vulgaritat, suggereixi o recordi els abims cap a dalt o cap a baix, puix que, com escriví justíssimament Jorris Karl Huysmans: "per a ésser superaguda, tota obra hauria d'ésser satànica o mística per tal com fora d'aquests punts extrems, no hi ha més que obres de clima temperat, de purgatori, obres sortides d'assumptes humans més o menys menyspreables".

Ultra, però, aquests extrems indespassables que són el Cel i l'Infern, encara hi ha, creiem, un punt superior i transcendental que els unifica, tot situant-los: Erkentnis. Es així, doncs, que per a classificar jeràrquicament els diversos aspectes presentats per les produccions reveladores de la vida més profunda de la "psique" humana -aquesta és precisament la missió que es proposa el moviment Logicòfob-, hem emprat un sistema total i unitari en el qual aquelles puguin encabir-se sense esforç ni arbitrarietat.

¿Quin sistema més adequat per a això que el desenvolupament dialèctic hegelian?

Emprant aquest sistema dialèctic, podríem dir, doncs, que al moment de la tesi, corresponen dins la teoria de la Logicofobia, aquelles produccions artístiques arrelades en la Litúrgia, o dit d'una altra manera, que tenen per base la Religió, això és la Consciència moral d'un "més enllà". Al moment oposat i complementari o "Antítesi", per contra, totes les obres que són filles de les allucinations oníriques o altres, l'origen de les quals cal cercar en les ténues regions de l'ànima on dominen els tan variats aspectes de la Libido.

Mentre que les obres que corresponen a la "tesi" les trobaríem en tots els períodes de la Història de l'Art -començant per Egipte y Caldea, passant per Grècia, l'India i el període Gòtic, sense deixar de banda l'Art dit "negre"- . En allò que concerneix l'Antítesis, s'esdevé precisament el contrari, puix que aquestes són força recents, car si bé és veritat que tant Goya com Rops poden passar com els seus precursors, el seu aspecte negatiu i destructor troba la seva expressió més íntegra en el "Surrealisme". Quant al moment final del desenvolupament dialèctic, la "Síntesi", podem incloure-hi les creacions d'aquelles individualitats excepcionals que manifesten les concepcions pures de l'Esperit: "Metafísica". Exemples: Blake i Runge, Cornelius i Wiertz, Watts i Moreau, Böcklin i Klinger, Redon i Fidus.

Actualmentn hom encabeix a tot arreu l'epítet "social" ¿Qué té de sorprenent que també s'hagi pretès encabir-lo en els dominis de l'Art estètic? En aquest particular, nosaltres creiem que, basant-nos en la classificació jeràrquica de les activitats de l'Esperit d'Hegel, l'Art ha de servir, sí, però solament a allò que està per sobre d'ell: la Religió i la Filosofia. Mai, però, a allò que està per sota, com la Política o la Sociologia. En aquest particular repetim els molts escrits pel gran i subtil Odilon Redon: "Hom ha emprat molt el qualificatiu "social" durant tota la meua vida. Avui en desconfio molt".

Acabarem proclamant obertament que la Logicofòbia o, en la seva manifestació artística, el logicofobisme, és una tendència netament metafísica. ¿Es que és possible unir l'art i la metafísica?. Creiem que sí sempre que donem a aquest mot la significació que li dona el gran líric anglès Percy Bysshe Shelley en aquells sorprenents "Fragments" que són com una mena de presentiment programàtic de les recerques i experimentacions psicològiques que avui ens preocupen i en els quals podem llegir que: "La metafísica pot ésser definida com la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l'home o que hi són relatives".

M.A. CASSANYES

El "Superrealisme", aspecte dialècticament antitètic dins la concepció sintèticament global que és el Logicofobisme, s'oposa a tota expressió artística i considera la Poesia com a activitat de l'esperit. En la seva recerca

del meravellós, sorprenent i excepcional, no és pas evasionista en si, sinó que, tot abastant el concretament poètic, tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant-se essencialment com a expressió de la revolució permanent de l'esperit.

El "Surrealisme" és a la vegada nova noció de la poesia i un mètode nou de coneixença.

J. VIOLA GAMON

Catálogo de la Exposición Logicofobista. Galeria Catalonia. Barcelona, 1936.

ARTUR CARBONELL:

1. Interior
2. Paisatge assassinat
3. Orbita

LEANDRE CRISTOFOL:

4. Peix damunt la platja
5. Nit de lluna
6. L'aurèola astral i impassible està a punt de sortir
7. Finestra

ANGEL FERRANT:

8. Composició
9. Dibuix

ESTEVE FRANCES:

10. Maria és casadora
11. De la mar sorgeix un mal son
12. Chipre-remei o el complex del dictador

A. GAMBOA-ROTHWOSS:

14. Pensaments claustrals de Josafat Jokey
15. Records dels ocells sentimentals
16. Enterrament

A.G. LAMOLLA:

16. L'espectre de les tres gràcies dins l'aura subtil
17. Madrèpora onírico-plàcida
18. Tubèrcul incúbic tot esperant l'hora seca
19. Per la planície implacable passa alguna cosa.
20. Carícia oviforme
21. Abraçada aeri-plàstica sense perifrasi.

RAMON MARINEL-LO:

22. Cap crepuscular
23. Els meus records d'adolescent
24. Noies que es besen
25. Les dues amigues (cristalització)

JOAN MASSANET

26. Rastre fatídic del simulacre sòlid

MARUJA MALLO

27. L'empremta
28. Granotes i excrements

ANGEL PLANELLS:

- 29. Natura morta (el silenci s'ha fet concret)
- 30. La dona impúdica
- 31. L'arpa de Napoleó

JAUME SANS:

- 32. Camagüey

NADIA SOKALOVA:

- 33. La boira

REMEDIOS VARO:

- 34. Lliçons de costura
- 35. Accidentalitat de la dona violència
- 36. La cama alliberadora de les amibes gegants.

JOAN ISMAEL:

- 37. L'arpista tot improvisant
- 38. En arribar Clotilde
- 39. Va arribar quan jo l'esperaba.

SALUDO A TENERIFE

Texto de ANDRE BRETON publicado con motivo de su llegada a Tenerife.

Al llegar a Tenerife me he lavado las manos, con un jabón común que se me asemejaba al lapizlázuli. Me he lavado las manos de toda Europa. Y primero de Francia, desde donde venía. Con el temblor de las manos, todo salió. Este temblor, que no es solo mío, es el de los hombres que sienten con angustia, en el noreste de esta isla, que el mundo social debe ser cambiado si se quiere - que los beneficios de la vida no se pierdan irremediablemente, que todavía haya un lugar en la existencia humana para el pensamiento, para la poesía, para el amor. La careta para los gases, último modelo, cuyo horrible perfil, toma aun en lo físico un carácter anticipado, no es solamente allá abajo un mal sueño sino ya una realidad en el sentido moral. El viajero apenas puede recordarla - en Santa Cruz al cabo de unos días, bajo los árboles malvas, en el ir y venir de las mujeres más tentadoras, quiero decir, las más incoscientes, las más bellas. Es para no creer que el hombre vive de nuevo en Francia, en Alemania, en todas partes, con la idea de que no se pertenece, que no puede evitar de un día a otro ser precipitado en una aventura sin salida posible, en una aventura cuya única salida no puede ser sino la supresión sin regreso, del



mecanismo que la ha engendrado.

Es preciso hacer aquí un llamamiento a la razón como en ninguna parte. El sistema de seducción, que desde lejos se organiza en derredor de las palabras Islas - Canarias, sistema que yo mismo puedo apreciar, ya más - cerca en su solidez, no puede hacerme perder de vista el sentido general del mensaje del que soy portador y que es el mensaje surrealista. Por la invitación de nuestros - amigos de "Gaceta de Arte" Benjamin Peret y yo nos proponemos dar cuenta, en una exposición de pintura, con la - proyección de un film y varias conferencias, de la actividad, que desde hace quince años, y bajo el nombre de - "surrealismo", con otros muchos poetas y artistas hemos mantenido en Francia, actividad a la que históricamente ninguna otra actividad artística colectiva se puede oponer, más viva que nunca y que exige que empecemos a organizarla en un plan internacional.

Esperamos demostrar que esta actividad es la única que puede desenvolverse socialmente sobre las ruinas de - una civilización que desde hace tiempo sabemos condenada a desaparecer, y de la que solo intentamos preservar para provecho del hombre futuro, lo que constituye realmente el tesoro cultural. Si eligiéramos, casi de primera intención, para explicarnos aquí, lo que no podemos olvidar - es lo que ha sido y continúa siendo en el surrealismo la aportación de artistas españoles, la de Pablo Picasso, - Salvador Dalí, Luis Buñuel, Joan Miró, Oscar Domínguez. -

Su interpretación del mundo resume y exalta milagrosamente todos los aspectos del pensamiento surrealista, a la manera como el Jardín Climatológico de la Orotava agrupa las plantas más raras nacidas bajo todas las latitudes. Su canto, a la caída del día en este mismo mundo, en la gran zozobra de este tiempo, pone su nota, entre todas, patética y brillante. Yo supe encontrar, por elección, - su luz en los mismos colores de esta isla que es como un pájaro.

LA TARDE, Santa Cruz de Tenerife, 9-V-1935. Recogido por Domingo Pérez Minik en Facción Española Surrealista de Tenerife. Barcelona, 1975.

ENTREVISTA realizada por la revista INDICE a ANDRE BRETON

---

I. Existen, al menos aparentemente, en la historia del arte, dos corrientes a que tienden a someterse las obras de una época: la primera, estrechamente ligada a las clases dominantes; la segunda, no conformista. De la primera, hacia mediados del siglo XIX, podría considerarse representativo a Ingres; de la segunda, a Daumier. Bajo este ángulo, ¿qué pensar de las dos tendencias contradictorias que se expresan con el arte de nuestros días: "pintura social" (Grosz, Dix, Kollwitz, etcétera), "nueva objetividad" (Carrà, Funi, etcétera)?

La coexistencia de esas dos corrientes no se puede negar, aunque aparezca claramente que a partir del siglo XIX el arte auténtico (aquél cuya influencia se ha revelado profunda y duradera) se inclina cada vez más al no-conformismo. Pero es excepcional que la obra de los artistas no-conformistas adopte un carácter social inmediatamente polémico, como la de Daumier. Poner por delante ese nombre es simplificar el problema, es dar demasiada importancia a una solución determinada: la sátira. En el siglo XIX, el no conformismo se expresa igualmente a través de las obras de Baudelaire, de Courbet, de Rimbaud, de Lautréamont, que escapan, la mayor parte de las veces, a toda dirección sistemática en ese sentido. Esas obras deben su extraordinaria difusión al hecho de que responden ante todo (y por excelencia) a la necesidad humana exten-

didísima que busca satisfacerse en el arte: 1º) todo debe poder seguir siendo expresado; 2º) la expresión debe ser renovada por el artista tan completamente como sea posible. La imaginación artística debe permanecer libre. Debe hallarse libre por definición de toda fidelidad a las circunstancias exaltantes de la historia. La obra de arte, so pena de dejar de ser ella misma, debe permanecer desligada de cualquier especie de fin práctico.

Por ello sucede que la pintura "social" (de contenido revolucionario manifiesto) sea, a pesar de todo, un género secundario y que, cualquiera que sea el interés de gran actualidad de una obra como la de Georges Grosz (siempre en el plano satírico), ese género no pueda pretender someter en la actualidad a todos los demás. El problema plástico sigue enteramente planteado, y se debe tomar en cuenta la aptitud del artista para resolverlo. No puede desentenderse de él con una profesión de fe política. Ya hemos dicho qué lástima daba ver, en las exposiciones a que proceden las organizaciones culturales de izquierda, tantas salidas de fábrica con la aparición de la hoz y el martillo entrecruzados en el cielo. Un diario humorístico de Nueva York publicaba hace poco un dibujo burlándose de esta tendencia. Había, en un taller repleto de inmensas telas chapuceras de temas "sociales" (un hombre cavando, opuesto al burgués con un sombrero de copa, que tiene en una mano una copa y en la otra una mujer desnuda, manos blancas y negras vigorosamente estrechadas, personajes -

esquemáticos desplegando por encima de ellos una banderola: "Muera el capitalismo", policías golpeando a obreros, etc.), un pobre diablo ocupado en pintar cuidadosamente del natural en una pequeña tela una pera y un cuchillo sobre un plato. Tras él, el brazo extendido, vengativo, un crítico "de izquierda", que acababa de sorprenderle: "¿Qué significa esto, Leo? ¿Te has convertido en un sucio burgués?".

Sin juzgar la última etapa de la evolución de Carrá, creemos que el fundador de la pintura "metafísica" (nada más absurdo que ese término, y nada, por otra parte, más reaccionario) está poco calificado para hablar hoy de "nueva objetividad". No es, a priori, esa tendencia la que nos sentimos inclinados a oponer a la anterior. Oponemos a la pintura de tema social aquella cuyo contenido latente, sin perjuicio del tema expresado, es revolucionario. Insistimos en el hecho de que hoy día, esta pintura no puede - extraer sus elementos más que de la representación mental pura, tal como ésta se extiende más allá de la percepción verdadera, sin confundirse por ello con la alucinación. Si se pudiese hablar de nueva objetividad, sería más bien, nos parece, a propósito de esta pintura (y de su esfuerzo por sacar a la luz y al alcance de todas las manos el tesoro colectivo).

Está muy claro que el elemento social, en razón - misma del factor emotivo considerable que hoy día va unido a él, puede representar un papel en la pintura, pero

debe ser previamente asimilado por ella, no intervenir de una manera forzada. Precisamente, Picasso me contaba recientemente la idea que se le había ocurrido de que la representación corriente de la hoz y el martillo adolecía - de una parte de la fuerza emblemática que podría tener si los mangos de los dos instrumentos formasen un todo, que puede coger una sola mano. Esta observación da cuenta admirablemente de la necesidad de conciliar la necesidad de significación y la necesidad plástica, y no sería demasiado esperar de Picasso, que se lo ha propuesto, la realización práctica de este problema. Para que se hagan una - idea del grado de conciliación a que se debe llegar de esta forma, lo mejor que se puede hacer es mostrar como ejemplo otra obra de Picasso, el aguafuerte titulado: "La muerte de Marat", que ilustra el libro de poemas de Benjamín Péret: "De derrière les fagots." Esa obra es actualmente, en el plano artístico, la que nos parece que domina revolucionariamente la situación.

- II. El arte, en tanta que expresión del hombre sujeto a todos sus problemas, ¿es un medio para alcanzar fines comunes a todos los hombres?.

Sí, toda la evolucion histórica del arte nos lo garantiza. Para ello, el arte no debe de perder de vista que su objeto más amplio es "revelar a la conciencia los poderes de la vida espiritual". La agudización de los sentidos del artista -agudización que debe acrecentar por todos los medios posibles- le permite igualmente revelar a la con--

ciencia colectiva lo que debe ser y lo que va a ser. La obra de arte no es válida más que en la medida en que pasen a ella los reflejos trémulos del futuro.

- III. Ante una acción social inmediata, ¿puede el arte - ponerse al servicio de una idea política determina da?.

Debe ponerse sin reservas al servicio de esa idea durante el período en que se transforme en acto, y en que ese acto, para llegar a su cumplimiento total, necesite ser exaltado de todas las formas posibles. Pasado ese tiempo, es indispensable que recobre su independencia, si el artista quiere escapar a contradicciones graves, objetivamente perjudiciales para la misma idea a la que quiere servir (suicidio de Mayakovsky).

- IV. En otras circunstancias, ¿puede expresar la obra de arte una emoción de orden revolucionario?.

Ya hemos dicho que Picasso había probado que sí. E igualmente Max Ernst en telas como *Le Révolution la nuit*, *La Carmagnole de l'amour*.

- V. La ruptura del surrealismo con Aragon, ¿ha sido el resultado de diferencias profundas sobre los postulados esenciales del surrealismo?.

Ha sido, sobre todo, el resultado de la imposibilidad del surrealismo para seguir confiando en un hombre a quien razones estrictamente oportunistas podían determinar de un día para otro a condenar por una orden toda su actividad anterior, y que luego se mostraba incapaz de justificar en lo más mínimo ese cambio de opinión. El postulado esencial que atacó semejante actitud no es algo propio del surrealismo; es el postulado de la identidad del espíritu. Un espíritu determinado no puede renunciar tan vanamente a toda su andadura, o debe dar inmediatamente una explicación pública en la medida en que su actuación lo ha sido también. En el caso contrario, no puede tratarse más que de una conversacion o de una traición. Hay que decir que desde entonces Aragón se ha puesto a intentar sistematizar el reniego: "Llegará a contradecir su pasado (Victor Margueritte) (el subrayado es del propio Aragón) y también entonces tendrá grandeza". Para quien ha conocido a Aragón, es muy fácil ver en ello la conclusión de las dos tendencias: "no poner sus actos en relación con las palabras" (Tratado del Estilo) y "escupamos, ¿quieres?, sobre todo lo que hemos amado juntos" (La Gran Alegría). Uno no se contradice tanto como quisiera. Los dos últimos artículos que hemos leído de Aragón: "De Alfred Vigny a Avdeenko" (Commune, 20 de abril de 1935) y "Mensaje al Congreso de los Ckubs John Reed" (Monde, 26 de abril), -



con la ausencia de todo escrúpulo con que se manifiesta, denotan en él un grave malestar. Tras una serie de declaraciones ambiciosas y de falsos testimonios -ya hablaremos más tarde de ello- se expresa una inquietud sintomática: la de ser víctima de su puja, que en la actualidad tiende a hacerle estar en desacuerdo con las consignas del Primer Congreso de escritores soviéticos, mucho más amplias que la de Jarkov.

VI. ¿Cuál es la actitud del surrealismo respecto a las tesis más importantes del materialismo dialéctico y del psicoanálisis contemporáneo?

Hemos proclamado desde hace mucho nuestra adhesión al materialismo dialéctico, del que hacemos nuestras todas las tesis: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las - leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de - la historia ("todas las relaciones sociales y políticas, todos los sistemas religiosos y jurídicos, todas las concepciones teóricas que aparecen en la historia no se explican más que por las condiciones de existencia material de la época en cuestión), necesidad de la Revolución social como término del antagonismo que se declara, en una determinada etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de -

producción existentes (lucha de clases).

De la psicología contemporánea, el surrealismo re tiene esencialmente lo que tiende a dar una base científi ca a las investigaciones sobre el origen y los cambios de las imágenes ideológicas. En ese sentido, concedemos una importancia particular a la psicología de los procesos - del sueño en Freud y, de una manera general en este autor, a todo lo que es la exploración, basada en la exploración clínica, de la vida inconsciente. No por ello dejamos de rechazar la mayor parte de la filosofía de Freud como metafísica.

Acordándonos de que tres grandes descubrimientos científicos (los de la célula, de la transformación de la energía y el descubrimiento darwiniano) permitieron la - edificación del sistema materialista dialéctico de la na turaleza, y, correlativamente, ayudaron a la comprensión de las leyes generales del desarrollo de la sociedad, es timamos que la consideración del movimiento científico - actual es más provechosa que la del movimiento psicológi- co, siempre muy retrasado respecto al anterior. Entre to- das las ciencias, la física moderna parece que debe rete- ner especialmente la atención. Pero, de todos modos, con viene mostrarse muy circunspectos respecto a la adopción de sus conclusiones. Debemos guardarnos de contribuir a la formación de una nueva religión que sea, paradójicamen te, la religión de la ciencia.

ARTE Y POLITICA

FRAGMENTO de la Conferencia de ANDRE BRETON pronunciada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife (el 11 de Mayo de 1935).

Es sabido que la poesía y el arte verdaderos son - función de dos factores esenciales, que ellos ponen en obra, en el hombre, dos medios muy particulares, que son: la fuerza de emoción y el don de expresión. No es un - descubrimiento para nadie el revelar que todo gran poeta o artista es un hombre de una sensibilidad excepcional, - y, en la búsqueda de las circunstancias biográficas por las cuales ha pasado, búsqueda empujada con frecuencia más le jos de lo razonable, el público acostumbra prestarle - reacciones de una violencia proporcionada a su genio. - Una gran sed de patetismo busca aquí satisfacerse de una manera algo teórica. El don de expresión excepcional de un Shakespeare, de un Goethe o de un Baudelaire, es cosa no menos universalmente reconocida. Los hombres de todas condiciones, de todas clases, que encuentran en sus obras una justificación brillante, y que de ella sacan una cons ciencia pasajera y triunfante del sentido de sus dolor es y de sus alegrías, no pierden de vista que un privi legio único permite, de tarde en tarde, a la subjetividad artística el identificarse con la verdadera objetividad, ellos saben rendir homenaje a la facultad individual que

hace pasar un fulgor por la ignorancia, por la gran oscuridad colectiva. Pero si aparece, en general, muy claramente que la fuerza de emoción y el don de expresión exigen estar reunidos en el hombre para que pueda esperarse de él la obra de arte, se tiene, comúnmente, por el contrario, una idea muy falsa de las relaciones que puedan mantener entre sí, en el artista-nato, estos dos grandes medios. El racionalismo positivista ha intentado luego - hacer creer que el segundo tendía a ponerse directamente al servicio del primero, poeta, experimentad una emoción violenta la supongo de naturaleza íntima al curso de vuestra vida; es, os digo, bajo el golpe mismo de esta emoción, cuando váis a escribir la obra que permanecerá. No hay sino examinar de cerca esta proposición para constatar que es errónea en todos sus puntos. Aun admitiendo que un pequeño número de obras poéticas de valor haya sido realizado en estas condiciones (se encontraría, en Francia, algunos ejemplos en Hugo), es lo más frecuente que un tal método no llegue sino a actualizar una obra - sin gran resonancia, y ello por la simple razón de que la subjetividad poética ha tomado la delantera, "por no haber sido conducida a este foco vivo desde donde solamente puede irradiar", desde donde solamente es susceptible de ganar en profundidad el corazón de los hombres. Es la determinación de este foco vivo que debería, a mi juicio, constituir el centro de toda especulación crítica a que el arte da lugar. Afirmando que la emoción subjetiva, cualquiera que sea su intensidad, no es directamente creadora en arte, que no tiene valor sino en tanto es

restituída e incorporada al fondo emocional, del cual el artista está llamado a extraer. Este no está generalmente divulgándonos las circunstancias en las cuales ha perdido para siempre un ente amado, aun a pesar de que su emoción est'e en este momento en su plenitud, conmoviéndonos. No está sino confiándonos, cualquier que sea la moda lírica, el entusiasmo que desencadena en él tal o cual espectáculo -ya sea el de una puesta de sol o el de las conquistas soviéticas-, el cual levantará o alimentará en nosotros el mismo entusiasmo. De esto podrá salir una obra de elo--cuencia, pero nada más. Por el contrario, si este dolor es muy profundo y muy elevado, este entusiasmo muy acusado intensificarán violentamente, por su propia naturaleza, - el foco vivo de que hablaba. Toda obra ulterior, cualquiera que sea el pretexto, se engrandecerá por ello mucho - más; se puede casi decir que, a condición de evitar la - tentación de la comunicación directa del proceso emocio- . nal, ganará en humanidad lo que pierde en rigor.

Cuando redactaba estas notas, hace unos días, en el campo, la ventana de mi habitación daba sobre un gran paisaje soleado y mojado del sudoeste de Francia, y descu--bría, desde el sintó donde me hallaba, un bello arco iris, cuya cola desaparecería cerca de mí, en un pequeño recinto cercado, a cielo descubierto, arruinado por la yedra. Esta casa, muy baja y desde largo tiempo en ruinas, con sus muros que parecían no haber soportado nunca un techo, con sus vigas roídas, con sus musgos, con su suelo de escombros y de hierbas salvajes, con los pequeños animales que

yo imaginaba agazapados en los rincones, me traía los -  
más lejanos recuerdos, todas las primeras emociones de  
mi infancia, y me parecía muy bello que el arco iris par-  
tiese de esta casita para ilustrar en aquel momento lo  
que yo decía. Si, este arco iris se me aparecía enton-  
ces como la trayectoria misma de la emoción a través del  
espacio y del tiempo. Todo lo que había experimentado en  
mí de mejor y peor se sumergía, se zambullía a placer en  
esta casita transfigurada, sobre la que comenzaba a des-  
cender el crepúsculo, sobre la que cantaba un pájaro.  
Y los colores del espector no habían sido nunca tan in-  
tensos como al ponerse al nivel de la pequeña mansión. -  
Era como si toda aquella irisación hubiese nacido verda-  
deramente en ella, como si todo lo que una obra análoga  
había significado para mí en otro tiempo -el descubrimien-  
to del misterio, de la belleza, del terror- hubiera sido  
necesaria a la inteligencia que pueda tener en mí mismo,  
en el momento en que intenté revelarme la verda. Esta pe-  
queña casa era el crisol, el foco vivo que deseaba hacer  
ver aquí. En ella, todo lo que me había desesperado y  
enctantado viviendo, se había fundido, se había despojado  
de todo carácter circunstancial. No existía allí sino  
yo, ante esta rueda luminosa y sin fin.

CARTA DE DESPEDIDA DE ANDRE BRETON AL ABANDONAR TENERIFE

"Cuando en mi último libro de poemas, *L'air de l'eau*, me había propuesto ambiciosamente dar una réplica moderna a la gran llamada nostálgica que podemos ver en el verso de Goethe: "Kennst du bois land wo die Citronen blüh"n y en la estrofa de Baudelaire: "Mon en fant ma soeur / Songe à la douceur / D'aller là bas vi vre ensemble Aimer à loisir / Aimer el mourir / Au pays qui se ressemble", era en las Islas Canarias donde yo había pensado, era una "Invitación al viaje" a las Islas Canarias lo que yo escribía entonces. Y es, más allá de toda espera, la realización de un sueño que he conocido en Santa Cruz de Tenerife durante estos veinte días en que mi corazón no ha sido otro sino el de vuestro país encantado. Benjamín Péret y yo agrade cemos a nuestros grandes amigos de "Gaceta de Arte" y del ateneo su acogida inolvidable, que reúne, detrás del "San Carlos" en nuestro regreso a Francia, todas las alegrías de la inteligencia con las estelas de vuestras flores. Gracias a la prensa verdaderamente independiente de Santa Cruz, gracias a "La Tarde" que emprendió la labor de despejar lo mejor posible el sentido de nuestro tránsito y crear alrededor de nosotros una atmósfera de fiesta. No habrá un minuto feliz que no nos vuelva a traer lo más delicado del pensamiento y del aire de Tenerife".

CARTA DE DESPEDIDA DE BENJAMIN PERET AL ABANDONAR TENERIFE

Todo el mundo conoce esta angustia de la despedida, donde con el humo del tren el andén de la estación desaparece encubierto por un pequeño pañuelo de mujer que huye a todo vuelo como un pájaro asustado.. Así es como hemos abandonado Tenerife, ayer noche. André Breton y yo. La isla, que no hemos visto borrarse en el horizonte, penetraba a nuestro sueño y se desengraba en blanco como la cabellera del cactus de vuestras montañas y que será en adelante una amante, donde todos mis deseos intentarán fijarse. Las tres semanas que he pasado entre vosotros son para mí como el arco iris para el paisaje que recuerda el aguacero que acaba de recibir. Mi querido amigo Oscar Domínguez me hablaba muchas veces de vuestro país, que yo sabía ya maravilloso, y que admiro más todavía ahora que le conozco un poco mejor. Pero aún llevo a París un recuerdo magnífico de la gente que he encontrado aquí, los camaradas de "Gaceta de Arte" y del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, y no quiero olvidar tampoco a la Prensa, cuya acogida cordial refleja una independencia que contrasta con la venalidad de los periódicos franceses. Y cuando ya metido en otra agitación yo regreso a estos días bañados de sol, es en Tenerife en quien pensaré, en su cielo, en sus flores y en sus mujeres que con ellas rivalizan".

LA PRENSA S/C de Tenerife, 1-VI-1.935. Recogido por D. Perez Minik en Facción Española Surrealista de Tenerife". Barcelona, 1975.



CRITERIO DE G.A. SOBRE EL SURREALISMO QUE  
APARECERA EN LA REVISTA "CAHIERS D'ART".  
PARIS.

La declaración publicada en la revista francesa iba firmada por: EDUARDO WESTERDAHL, DOMINGO PEREZ MINIK, PEDRO GARCIA CABRERA, DOMINGO LOPEZ TORRES y AGUSTIN ESPINOSA.

La revista internacional de cultura "Gaceta de Arte" ha venido propagando desde su fundación, en 1932, y desde la isla de Tenerife, denominada por André Breton como punta poética de España, todos aquellos fenómenos del arte contemporáneos que delatan de una manera clara el tránsito de una cultura y el nacimiento de unas nuevas y determinadas expresiones que correspondan de manera automática al espíritu del hombre de nuestro tiempo.

Con esta intención de análisis positivo a un orden nuevo, ha venido recogiendo en sus páginas los principales movimientos estéticos de nuestra época, estableciendo en muchos casos puentes de circulación en fenómenos al parecer opuestos, justificando tendencias en pugna o bien presentando de manera objetiva escuelas que entre sí trataban de destruirse; pero en las cuales apreciaba un fondo enérgico de recreación constante por estos dos caminos ineludibles: destrucción de unas formas muertas que la reacción trataba de imponer, vitalizándolas, y propaganda

de otras a las que la reacción negaba circular en nuestro tiempo, pero que al fin habrían de imponerse por su indestruible conexión a la edad presente.

Entre los principales grupos que merecen nuestra - más decidida atención, figura el movimiento surrealista en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsa obra de ingeniería con que el capital, el estado, - la religión, la moral, la patria, la familia, etc. canalizaban y levantaban convencionales edificios al servicio - de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales - subconscientes en cuya energía descansaba el proceso de - las culturas.

A G.A. le une al surrealismo en principio su fondo anticapitalista y universal, la destrucción de la sociedad burguesa y las escenográficas instituciones que maltratan y aniquilan el libre acto.

Proclamamos, por tanto, en el movimiento surrealista, que entre sus valores artísticos, la solidez de su - poesía en primer término, y a sus expresiones plásticas - que le auguran en el porvenir la función de una dilatada vigencia. Afirmamos que las concreciones poéticas del - surrealismo son las adquisiciones más exactas y acabadas

de que dispone actualmente la poesía contemporánea.

Proclamamos también en el surrealismo lo que tiene en sí de respeto a la libertad del hombre en cuya libertad solo puede asentarse un sentido progresivo de la cultura para cuyo natural restablecimiento persigue por vía política la última escala del marxismo, en cuyo clima el hombre funcione libremente.

Los últimos desarrollos políticos, después de la estancia de Bretón en Tenerife, y de sus conferencias y exposición surrealista, como son, especialmente, la muerte de René Crevel y el discurso de Breton, leído por Eluard en el Congreso de Escritores para la defensa de la Cultura, celebrado en París, prueban la insobornable fuerza del -- surrealismo, su sentido heroico y la constante actualidad y sentido revolucionario. Breton ratifica, en los duros momentos porque atraviesa la libertad del espíritu, con dictaduras políticas y pactos internacionales para la defensa del nacionalismos descompuestos, la trayectoria universal de la cultura y la necesidad constante de inventariar sus clásicas, posiciones sostenidas por g.a. a través de su vida, que han establecido entre nosotros y los surrealistas una alianza expuesta en el Boletín núm. 2 del Surrealismo, para la defensa de la cultura y de la integridad - espiritual del hombre de nuestro tiempo y de la libertad de sus actos. Reconocemos y proclamamos en el surrealismo sus poderosas esencias de arte vivo y el perfil des- -

tructor y fértil que presenta frente a los más ineludibles problemas del hombre en cuya apasionada discusión se humaniza en la política para defender, fiel a los deberes del hombre en su comportamiento social, las más puras esencias de creación poética, caso único en la historia contemporánea del arte.

Hoja suelta en el nº 35 de GACETA DE ARTE. Tenerife. -  
Septiembre de 1935.

### EL CASTILLO ESTRELLADO

El Pico del Teide, en Tenerife, está hecho de los resplandores del puñalito de placer que las lindas mujeres de Toledo guardan día y noche en su seno.

Subimos hasta él por un ascensor de varias horas; el corazón, girando lentamente hacia el rojo -- blanco; los ojos, desliziéndose hasta la completa oclusión sobre la sucesión de las mesetas. Abajo quedaron las pequeñas plazas lunares, con sus bancos en rueda alrededor de una fuente cuyo fondo se ve apenas más luminoso bajo el peso de una sortija de agua y la espuma ilusoria de los cisnes, todo recortado en una sola cerámica azul con grandes flores blancas. Es allí, precisamente en el fondo de la taza, sobre cuyo borde sólo se deslizará en la mañana, para hacerla cantar, el vuelo libre del canario nativo de la isla, es allí - donde a medida que la noche cae acelera su gama el talón de la adolescente, el talón que comienza a levantarse con secreto. Pienso en la que Picasso pintó hace treinta años: innumerables ejemplares cruzan en Santa Cruz de una acera a otra, con trajes oscuros, con esa mirada ardiente que se esquivo para reanimarse sin cesar en otra parte como fuego que corre sobre nieve. La piedra incandescente de lo inconsciente - sexual, libre de individualización hasta donde es posible, mantenida al abrigo de toda idea de posesión inmediata, se reconstituye en aquella profundidad -

como en ninguna otra: todo se pierde en las últimas, que son a la vez las primeras, modulaciones del fénix inaudito. Hemos superado las copas de los framboya--<sup>E</sup>nos, a través de los cuales se transparenta su ala purpúrea y cuyos mil rosetones entrelazados impiden percibir ya la diferencia que existe entre una hoja, una flor y una llama. Eran como otros tantos incendios - que se hubieran prendado de las casas, contentos con existir junto a ellas sin abrazarlas. Las novitas - brillaban en las ventanas, iluminadas por una sola rama indiscreta, y sus voces, alternando con las de los mancebos que abajo ardían por ellas, mezclaban a los desatados perfumes de la noche de mayo un murmullo inquietador, vertiginoso como el que puede anunciar sobre la seda de los desiertos la aproximación de la Esfinge. El problema que agitaba graciosamente, a semejante hora, tantos pechos, era nada menos, planteado en condiciones óptimas de tiempo y lugar, el porvenir del amor: el porvenir de un solo amor, y por lo tanto de todo amor.

Hemos superado la copa de los framboyanes, y ya hay que volver la cabeza para ver vacilar su rojo declive sobre aquel rincón de fábula eterna. El circo se ha desenvuelto a su vez según la voluta de los caminos polvorientos adonde subieron el domingo anterior las aclamaciones de la muchedumbre, en aquel minuto en que el hombre, para concentrar sobre sí todo el orgullo de los hombres, todo el deseo de las mujeres, sólo tiene que mantener frente a la punta de su espada la masa de bronce con su media luna luminosa, que de pronto realmente patea el suelo, el toro admirable, de ojos asombrados. Era entonces la sangre, ya no esta agua

vítrea de hoy que descendía en cascadas hacia el mar. Los niños pequeños de la galería no tenían ojos sino para la sangre; fueron llevados allí de seguro con la esperanza de que se acostumbraran a derramarla, tanto la suya como la de un monstruo familiar, entre el tumulto y el centelleo que todo lo excusan. No pudiendo todavía derramar sangre, derramaban leche. Entre las florecencias mártires de las cácteas, donde, en connivencia con la cochinilla y la cabra, cuidaban ellos de no dejar intacta ninguna penca o buena distancia de los caminos -nadá como esas plantas expuestas a todas las afrentas, y con tan terrible poder de cicatrización, para alimentar la idea de la miseria-, se erige aquí el candelabro de cien brazos de una euforbia con el tronco tan grueso como el brazo pero tres veces más largo, que al choque de una pedrada sangra abundantemente en blanco y se mancha. Los niños apuntan desde lejos a esta planta, con delirio, y la secreción así provocada es ciertamente la más perturbadora maravilla. Imposible no asociar a ella, a la vez, la idea de la leche materna y la de la eyaculación. La imposible perla despunta y rueda, inexplicable sobre la cara vuelta hacia nosotros, de este o aquel prisma hexagonal de terciopelo verde. El sentimiento de culpa no está lejano. Invulnerable en su esencia, la espesura combatida reaparece, renovada, hasta perderse de vista, sobre el campo pedregoso. No es ella quien más ha sufrido con la mancha.

Cuando, al ascender por la espiral del caracol de la isla, no dominamos sino sus tres o cuatro grandes volutas iniciales, parece que se parte en dos, para presentarse en corte transversal, una mitad en pie, otra oscilando rítmicamente sobre la taza deslumbrante del mar. Aquí se ven, en el corto intervalo de sucesión de las hidras lechosas, las últimas casas agrupadas al sol con los frentes pintados de colores desconocidos en Europa, como una mano de naipes maravillosamente disparejos, pero bañados en una misma luz, con la pátina uniforme del tiempo que hace que se barajó el juego. El juego de varias generaciones de marinos. Los blancos navíos sueñan en la rada. Ariadnas por todas sus cabelleras de estrellas y su axila de climas. El inmenso pavo real del mar hace la rueda en todos los virajes. Toda la sombra relativa, todo el cerco de células zumbadoras, henchidas del día, que van reduciéndose cada vez más hacia el interior del cayado, reposa sobre plantaciones de bananos negros, con flores de fábrica de donde salen los cuernos de los toros jóvenes. Toda la sombra echada sobre el mar está hecha de grandes extensiones de arena más negra todavía que forman tantas playas como la de Puerto Cruz, velillas intercambiables entre el agua y la tierra, bordadas con lentejuelas de obsidiana por la ola que se retira. Arena negra, arena de las noches, que ruedas tanto más de prisa que la clara, no he podido impedirme temblar cuando se me delegó el misterioso poder de hacerte deslizar por entre mis dedos. A la inversa de lo que fue para mí el límite de lo esperable a los quince años, ir



hacia lo desconocido con una mujer a la hora del crepúsculo por un camino blanco, hoy siento toda la emoción del objetivo físico alcanzado, al hollar con la que amo la distante, la magnífica terraza color del tiempo en que yo imaginaba que la tuberosa era negra.

Duelo último de la arena negra, no, porque mientras más nos elevemos, más asistiremos al estrechamiento de sus vetas madres, los grandes raudales de lava que van a perderse en el corazón del volcán. Serpentean adaptándose a los bosques matizados con variedades multicolores de orquídeas, bosques que rápidamente se vuelven maleza. A la primera aproximación del frescor, está permitido detenerse, convertir por encanto aquel punto donde todo comienza ásperamente a faltar, en el lugar más locamente favorecido de la isla, y llegar hasta él en vuelo de pájaro.

Me agrada sentir aquí esta forma primitiva del deseo. Nada más fácil, penetrando en lo más profundo del yo, a lo que me convida este empobrecimiento demasiado brusco de la naturaleza, que darme en este lugar la ilusión de volver a crear el mundo de golpe. En ninguna parte que no sea Tenerife habría podido hallar menos separadas las dos puntas del compás, con las que tocaba simultáneamente todo lo que puede sustraerse, todo lo que puede darse. Lo que tendía a faltar desesperadamente tenía valor, sobre todo, por lo que tan cerca existía en profusión. Lamento haber descubierto tan tarde estas zonas ultrasensibles de la Tierra.

VISITA A LEON TROTSKY

Fragmento de un discurso pronunciado por BRETON en el "meeting" celebrado con ocasión del aniversario de la Revolución de Octubre, organizado por el P.O.I. en París, el 11 de Noviembre de 1938.

Para aquellos de vosotros que lo ignorasen, yo - quiero recordar, camaradas, que mi actitud y la de mis amigos surrealistas con respecto a la guerra de España jamás se ha prestado al menor equívoco. Desde el comienzo del conflicto, nosotros repudiamos para siempre las - fuerzas de regresión y de tinieblas que asumían la responsabilidad de ponerlo en marcha; hemos proclamado nuestra inquebrantable esperanza en ese empuje inicial que proyectó hacia adelante a la España obrera y que tendía a la - realización, templada en el peligro, de su unión, única verdaderamente invencible; que tendía también al primordial aniquilamiento de todo el aparato religioso y, por encima de todo, a la constitución de una ideología revolucionaria activa, formada en la prueba de los hechos, - sin preocuparse de reproducir tal o cual ideología de las existentes o de aquéllas que se hayan en trance de descomposición, sino una que conciliase las aspiraciones fundamentales de nuestros camaradas de la F.A.I., de la C.N.T., del P.O.U.M. y, añadíamos nosotros, del P.S.U.C., en la - medida en que estas últimas dejasen de atentar contra las precedentes. ¿Está suficientemente claro?. Nosotros nos - hemos pronunciado en toda ocasión y de la manera más - -

irreductible contra la política de no-intervención. De todo ello subsisten testimonios impresos y fechados, irrecusables. Pero lo que no se nos perdona, aquello de lo - que personalmente no se me indulta, es de haber constata-do en el transcurso de los acontecimientos que la U.R.S.S. actual constituye uno de los principales obstáculos para la victoria del proletariado español; es de haber dicho, por ejemplo, en enero de 1937: "Los procesos de Moscú son la consecuencia inmediata de la lucha tal como está plan-teada en España: para Stalin de lo que se trata es de im-pedir a cualquier precio que una nueva oleada revoluciona-ria se vuelque sobre el mundo. Se trata de abortar la - revolución española en la misma forma que se abortó la revolución española en la misma forma que se abortó la revolución alemana, la revolución china. ¿Se nos objeta que la U.R.S.S. suministra armas, aviones? Sí; primero porque resulta indispensable "salvar la cara", pero, además, por que esas armas de doble filo está abocadas a quebrantar - todo cuanto en España trabaja no ya en favor de la restau-ración de la república burguesa, sino por el establecimien-to de un mundo mejor; porque están destinadas a destruir todo lo que lucha por la revolución proletaria." Lo que no se me puede tolerar es haber dicho: "No nos engañemos, las balas de la escalera de Moscú, en enero de 1937, están dirigidas contra nuestros camaradas del P.O.U.M.. Después - de ellos serán nuestros camaradas anarquistas los que se tomarán como blanco, con la esperanza de terminar así con todo lo que hay de vivo, con todo lo que lleva consigo una

promesa de transformación en la lucha antifascista española." En noviembre de 1938. -no perdamos la confianza, camaradas- el pleito del P.O.U.M. ha sido perdido por - Stalin: ante los testimonios aducidos por la defensa, fue preciso renunciar a la acusación de espionaje que se les hacía a nuestros camaradas, fue preciso retraerse - considerablemente en la pretensión de deshonar a los - revolucionarios de España, incluso tras haber recurrido a las alegaciones y prestaciones de juramento del inmundo jesuita Bergamín. La España obrera, la España revolucionaria cuya realidad nos negamos a sustituir por el - concepto de España republicana, sigue en pie. Es a - ella y sólo a ella a quien va dirigida nuestra fraternidad ardiente: a pesar de todos los intentos de corrupción, ni Stalin ni Franco son aún sus amos: el veredicto de octubre de 1938 nos hace saber que ella no ha dicho aún la última palabra.

ANDRE BRETON "La llave de los campos". Editorial Ayuso, Madrid, 1976. Traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández. págs. 52 y 53.

### MEXICO Y ESPAÑA

La guerra de España constituye el acontecimiento - sensacional que servirá de test para apreciar los diversos componentes de la realidad colectiva de hoy y de mañana. Es un fenómeno misterioso. La importancia que le atribuyo podrá parecer excesiva a los espíritus superficiales que ignoran la virtud mágica que adquieren ciertos territorios en ciertos momentos. No se atribuya mi emoción al salvajismo ni a la duración de la guerra ci-vil. Porque si sólo se tratara de hacer cálculos basados en el número de muertos, la guerra de 1915 ocuparía el primer lugar; si hubiera que referirse al carácter in-mundo de la pugna exterminadora de mujeres y niños, na-die duda que aventuras como las de Etiopía o China son más repulsivas aún.

El valor realmente único del combate proviene de que los acontecimientos se formulan con nitidez casi simbó-lica. La lucha de un pueblo desprovisto hasta entonces de todos los conocimientos y de todas las técnicas modernas, sin más fuerza que su alzamiento y su conciencia, contra todas las internacionales de opresión, contra todas las potencias europeas y mundiales (cristianismo, capitalis-mo, pseudodemocratas liberales), revista un aspecto ho-mérico en que se siente latir un mito. Característica es la llegada espontánea de combatientes de todos los - países del orbe; no de los especuladores -codiciosos los habrá habido ciertamente-, sino de todos los desespera-dos, de cuantos sufren; estos desdichados habían recono-cido en ese drama el suyo propio, su última esperanza

en la tierra de una vida a la postre humana. También diría que consiguió la adhesión inmediata de todas las sensibilidades exentas de podredumbre. No era más elevado el número de probabilidades que existían para que la humanidad recogiese las hazañas de un puñado de exaltados reunidos antaño en torno de un agitador judío. Y, sin embargo, se han construido muchos siglos de esperanza sobre tales personajes y no sobre el virtuoso Marco Aurelio. Habida cuenta de todos los cálculos, de los - cálculos más distintos, de los impulsos sensibles, profundos y controlados, me atrevo a afirmar que hemos asistido a la creación de un mito inmenso. La España revolucionaria no es la expresión integral del Bien -el futuro atenuará sus flaquezas-, pero contiene el Bien. El ímpetu portentoso que arrebató a la humanidad hacia la conciencia de su destino ha tomado allí forma de ejemplo.

Si hubiera triunfado España, Europa entera hubiera podido salvarse. Pero el curso de las civilizaciones no ha sido turbado una vez más por milagro de ningún género; el destino se cumple, los viejos mueren, el esfuerzo balbuciente del futuro debe encontrar por sí mismo la fuerza con que ha de labrarse su devenir. Transcurridos trescientos sesenta años, los vencedores de América se ven impulsados a pedir asilo a los pueblos que sufrieron sus más rudos asaltos. Los vencidos van a llevar a ciudades de nombres idénticos a las de su patria el peso inmenso de su dolor y la fuerza contagiosa de su rebeldía.

México, donde aún emergen en un cielo inflamado los antiguos templos del sol, donde las razas se han mezclado ventajosamente para el indígena regenerado, se dispone a aceptar fraternalmente la tarea de llevar a feliz término la obra renovadora. Este país que ha estirpado de su superficie laboriosa la mala roña; nobleza y clero que un mal viento le había transportado, es digno de ser investido de la misión suprema. Puesto que el curso de los siglos ha dado al Atlántico el valor que tuvo antaño el Mediterráneo, se forma allí una agrupación humana susceptible de soportar la carga de una civilización. Entre los Estados Unidos, filiar del imperialismo anglosajón y México, se renovarán las luchas y los canjes que dieron razón de ser a nuestro occidente cristiano.

PIERRE MABILLE.

Fragmento del libro "Egregores, ou la vie des civilisations". Impreso en París en 1938 bajo la siguiente dedicatoria: "Dedico estas páginas a los combatientes de España revolucionaria aplastados por el peso de un mundo de muerte. Primeros vividores de la gran Leyenda en que se forjará la nueva conciencia de los hombres. Reproducido en ESPAÑA PEREGRINA nº 2, México D.F., 15 Marzo de 1940.

MAS ALLA DEL SURREALISMO

TEXTO inédito de JUAN-EDUARDO CIRLOT dedicado a Javier Ciria, escrito en Febrero de 1971.

Citar a Lovecraft ha pasado a ser, en estos últimos años, de evocar un terrible mundo de misterios, un lugar común. Sin embargo, el terrible mundo de misterios continúa existiendo y es ciertamente Lovecraft, - quien, más allá del surrealismo, supo con sus relatos - hacérselo sentir, vivir y temer.

Ahora son unas obras de Ciria, que pueden ser -- llamadas esculturas ya que, desde el modernismo, los límites entre las artes han ido desvaneciéndose, las que nos ponen en presencia del terrero petrificado, monumentalizado, cristalizado.

Ciria, pintor, estudioso de la Naturaleza desde - su infancia (conchas, fósiles, etc.), precursor de vanguardismos y personalidad atormentada y compleja, solitaria y original, ha conseguido en estas piezas dar forma, color y calidad no sé si a unos anhelos que bucean en su inconsciente, a unos terrores que planean en los hiperespacios de la "ciencia ficción" o a unas entidades que -



podrían vivir, o que viven ya, realmente, por el solo hecho de que Ciria las haya concebido y realizado fusionando elementos heteróclitos.

¿Anhelo de bellezas nuevas? Sí, pero también de - ahondar en la zona en que los contrarios se refunden: - misterio y atracción, interés y repulsión, alas y raíces, patas de pájaro rojas como la sangre y gotas de oro derramado. Ciria ha yuxtapuesto piedras, trozos de animales - disecados, fragmentos de madera, concha, nácar y otros minerales, buscando -y consiguiendo- el preciosismo de lo - terrible.

¿Ha dado así cumplimiento al más viejo deseo barroco? Posiblemente, pero, sea como fuere, lo que cuentan - no son los substratos ideológicos, probablemente ignora- dos por él mismo (o acaso no) al trabajar de este extraño modo, al ir adentrándose en las grutas mágicas donde los tiempos y espacios se confunden, donde el momento surrealista coincide con el silúrico, y donde la deformación, la libérrima invención y la fantasía angustiosa se confunden con el espíritu constructivo y paciente del "coleccio- nista" que también, como hemos dicho (signo de Escorpio), es Ciria.

Más allá del surrealismo. Más allá también de la - vida y de la muerte de todos los dualismos de las playas del universo. Piedra con cuernos lunares, ídolos de Soso

ma, bestias paralizadas que proceden del fondo de un mar de otro planeta. Todo esto y más está en las obras de - Ciria.

Evidentemente, estas obras son obras de "arte", - tanto en el sentido de ser creaciones debidas a una técnica (prolija y complicada, técnica, tanto material como mental, que procede por las asociaciones más inauditas) como por constituir la sublimación de impulsos que sin - duda parten de las zonas más abisales del alma.

De esas zonas donde, en tiempos remotos, surgieron las imágenes de los monstruos clásicos: las quimeras, grifos, sirenas, hombres marinos, etc. y de donde el Bos co extrajo asimismo -en milagrosa pesca- sus raros peces que acaban en embudos o en hojas de afilado cuchillo.

Así Ciria ha ido acumulando sus "objetos fabricados", que, sin duda, de haberse de clasificar artísticamente, han de situarse en la trayectoria surrealista del interés por el objeto, tanto del puro "objeto encontrado" en su desnuda simplicidad (el guijarro, la raíz retorcida con dedos humanos), como del objeto "intervenido" - (pintado, tallado, deformado). Pero, lo repetimos, no se trata de seguir haciendo obras "de esas".

Se trata de una auténtica invención de un mundo - nuevo, de una pululante población inmóvil que aterra por

la semejanza con algo que hubiera podido ser y que acaso es en otro cuerpo celeste, con un mundo poblado de -diríamos- espíritu subyacente, propio. Mundo que parece va a mover se y actuar, va a agredir. Mundo que -tal vez como el - nuestro propio- gustara de entredevorarse con pasión sado masoquista.

Esto ha hecho Ciria con tenacidad, pero también - sin proponérselo. Estas obras, como todo lo importante en la existencia, le "han sido dadas", le han sido relevadas por lo que, en 1971, llamamos el inconsciente, a falta de un término mejor, o de un conocimiento más verífico del alma humana.

Basta ya de prolegómenos. Las obras hablan en su - idioma. Que el lector las contemple, las interroque y es cuche su respuesta si puede.

Juan-Eduardo Cirlot.



LAM. 1. ANGEL PLANELLS. L'HORA DIFÍCIL. 1930.



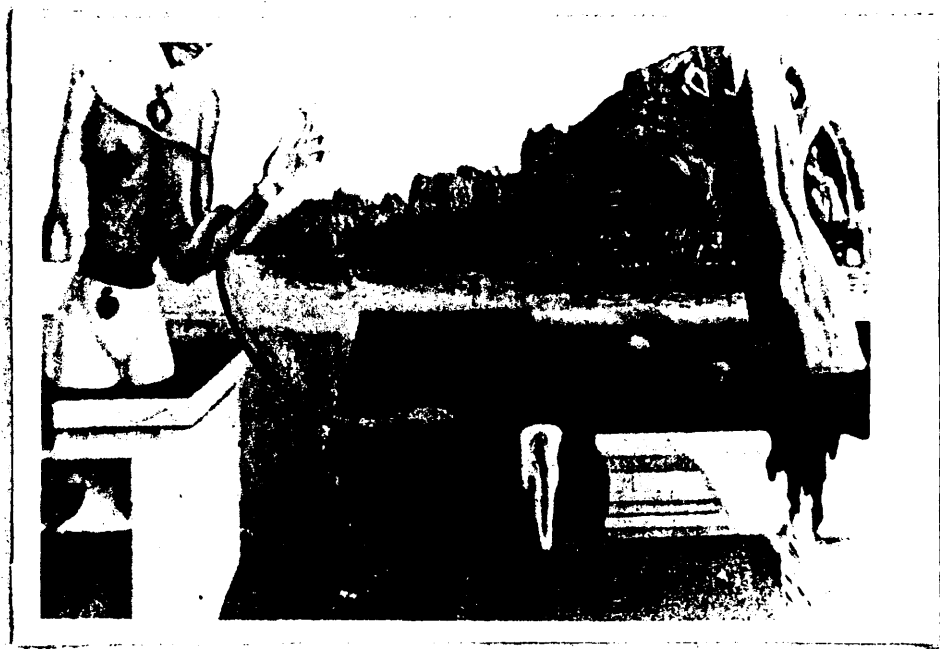
LAM. 2. ANGEL PLANELLS. LA MÚSICA DIARIA. 1930



LAM. 3. ANGEL PLANELLS. SIN TÍTULO. 1930.

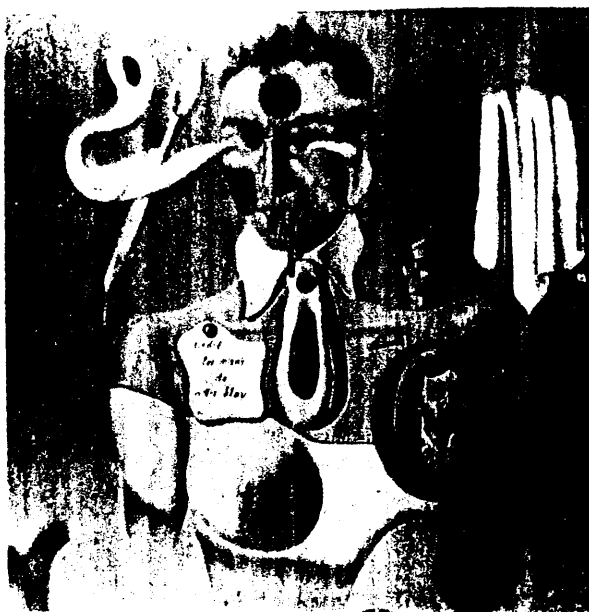


LAM. 4. ANGEL PLANEELS. L'ESPICE. 1930.



LAM. 5. ANGEL PLANELLS. FRAGMENT. 1930.





LAM. 6. ANGEL PLANELLS. TINDRÉ LES MANS DE VIDRE BLAU. 1930.



LAM. 7. ANGEL PLANELLS. EL ENEMIC DEL VENT. 1932.



LAM. 8. ANGEL PLANELLS. (SIN TÍTULO). 1939.



LAN. 9. ANGEL PLANELLS. PLACID DESESPER.

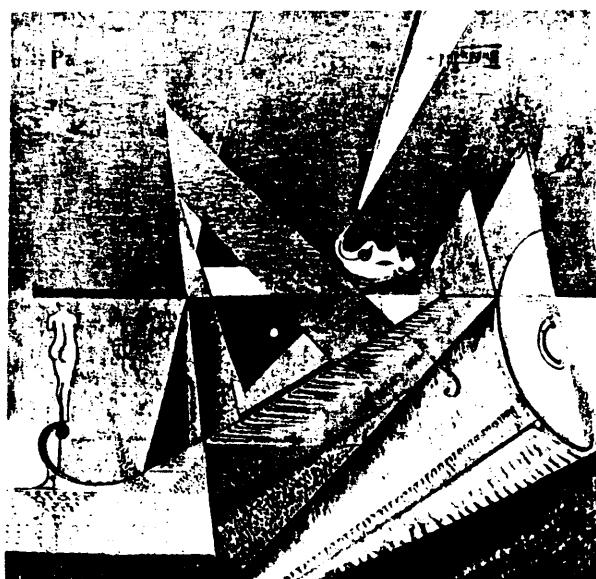


LAM. 10. ANGEL PLANELLS. MIGDIA PENÓS. 1932.



LAM. 11. ANGEL PLANELLAS. (SIN TITULO). 1934.





LAM. 13. JOAN MASSANET. COMPOSICIÓN. 1926.





LAM. 145. ADRIANO DEL VALLE. LA SEÑORITA  
TORRE EIFFEL SE VISTE DE LARGO.



LAM. 146. ADRIANO DEL VALLE. (SIN TÍTULO)



LAM. 14. JOAN MASSANET. VISIÓ SURREAL. 1928-1929.



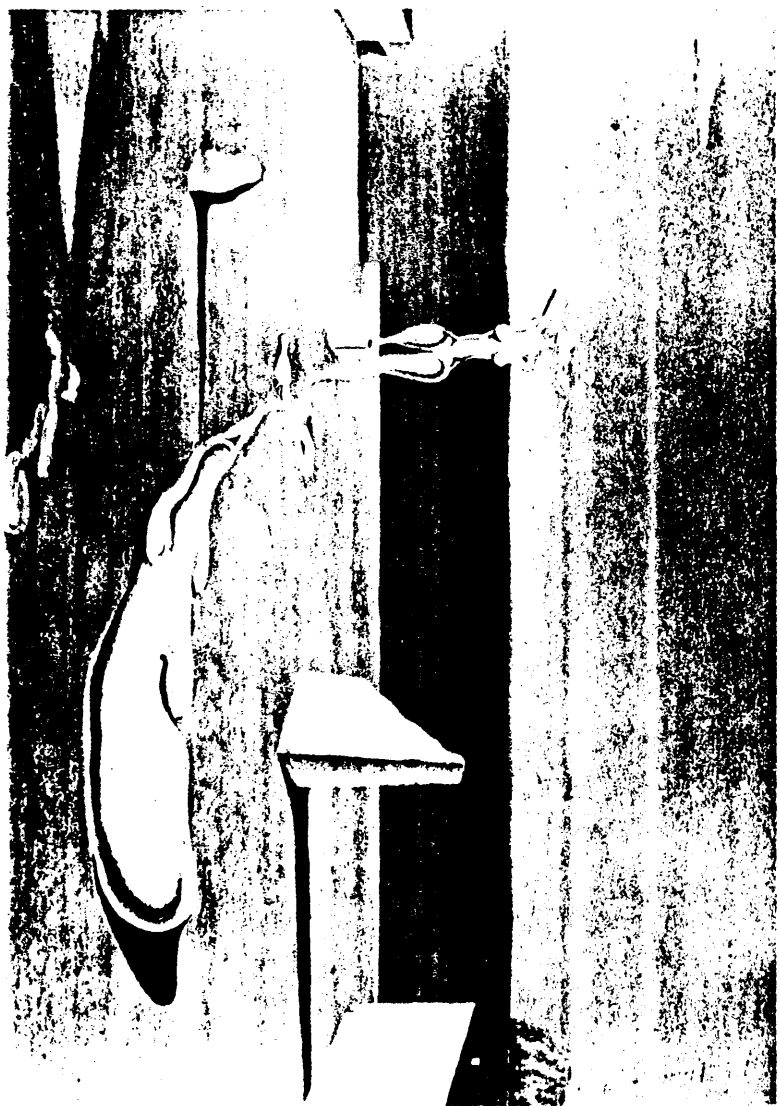
LAM. 15. JOAN MASSANET. NACIMIENTO DE VENUS. 1929-1930.



LAM. 16. JOAN MASSANET. (SIN TÍTULO). 1929-30.



LAM. 17. JOAN MASSANET. SIMBOLISMO. 1930.

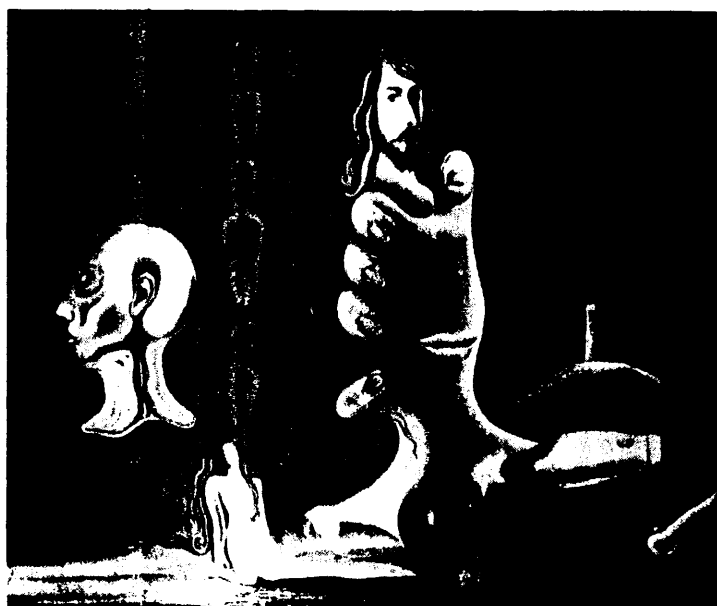


LAM. 18. JOAN MASSANET. ASTRUC FATIDIC DEL SIMULACRE SÓLID. 1930.

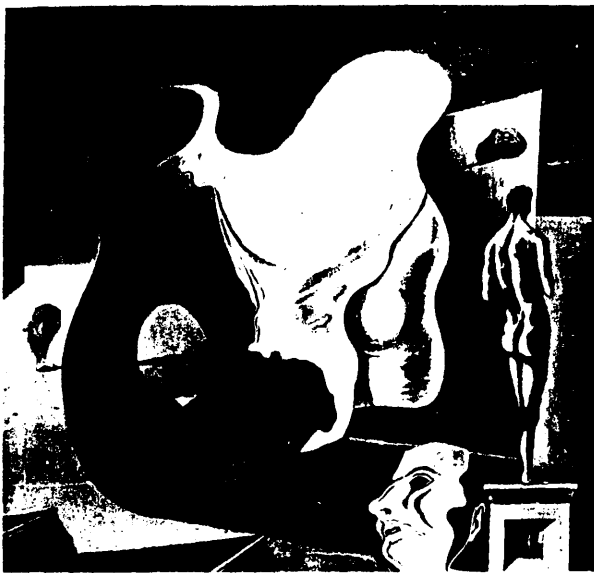


LAM. 19. JOAN MASSANET. PAISATGE. 1930.

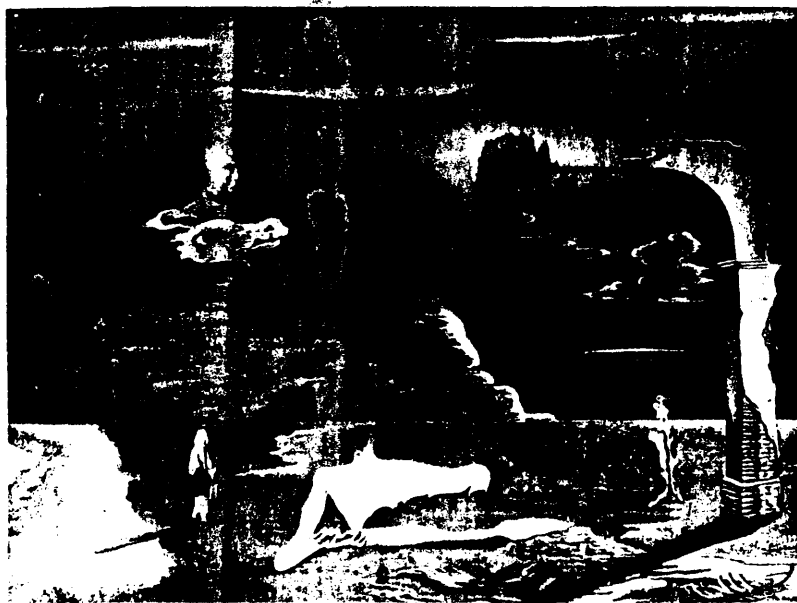




LAM. 20. JOAN MASSANET. HOMENATGE A DURERO. 1930-31.



LAM. 21. JOAN MASSANET. PROJECCIÓ. 1931-32.



LAN. 22. JOAN MASSANET. COMPOSICIÓ MÀGICA. 1932-33.



LAM. 23. JOAN MASSANET. MANIQUÍ. 1935-1936.



LAM. 24. JOAN MASSANET. APARICIÓN DE VERMEER DE

DELFT AL GOLF DE ROSES. 1935-1936.



LAM. 25. ARTUR CARBONELL. EL CIRCO. 1928.



LAM. 26. ARTUR CARBONELL. OAFED Y EURÍDICE. 1928.

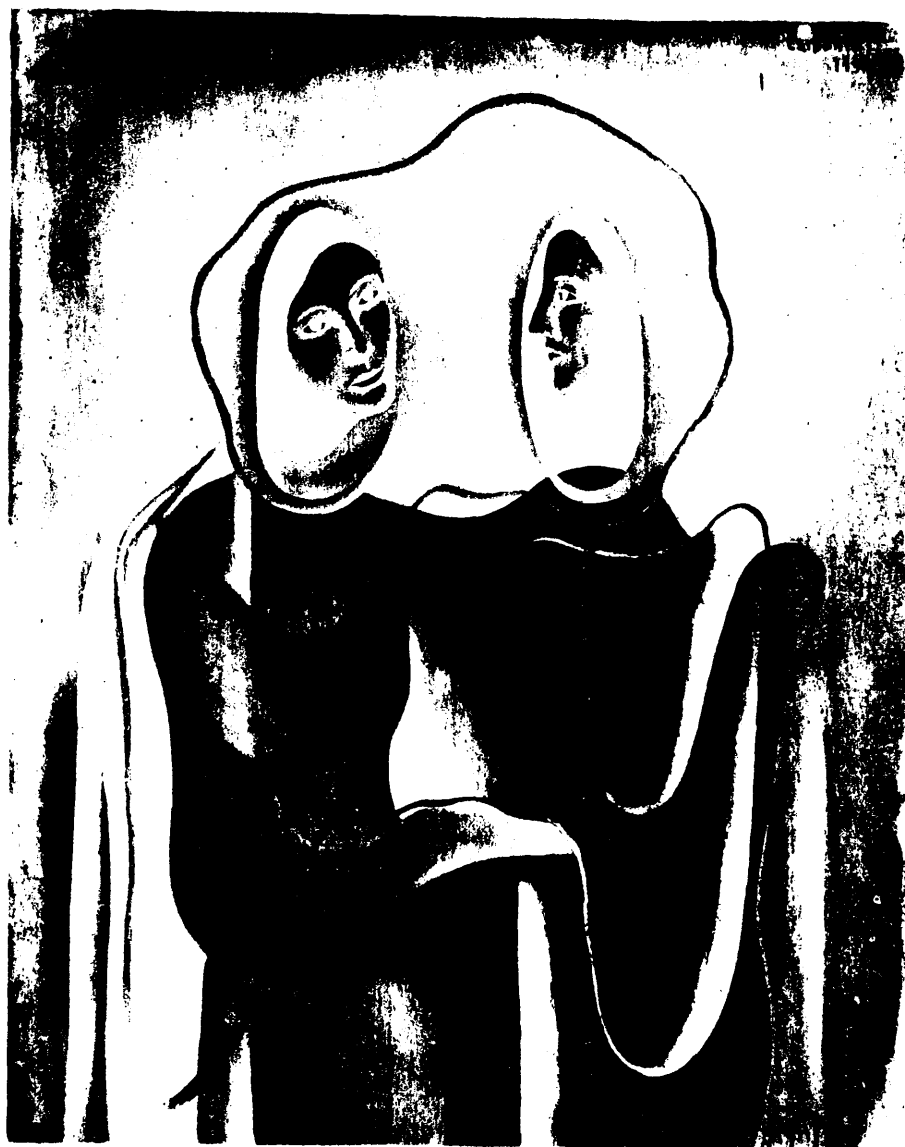


LAM. 27. ARTUR CARBONE. LA NIT DE NADAL. 1928.



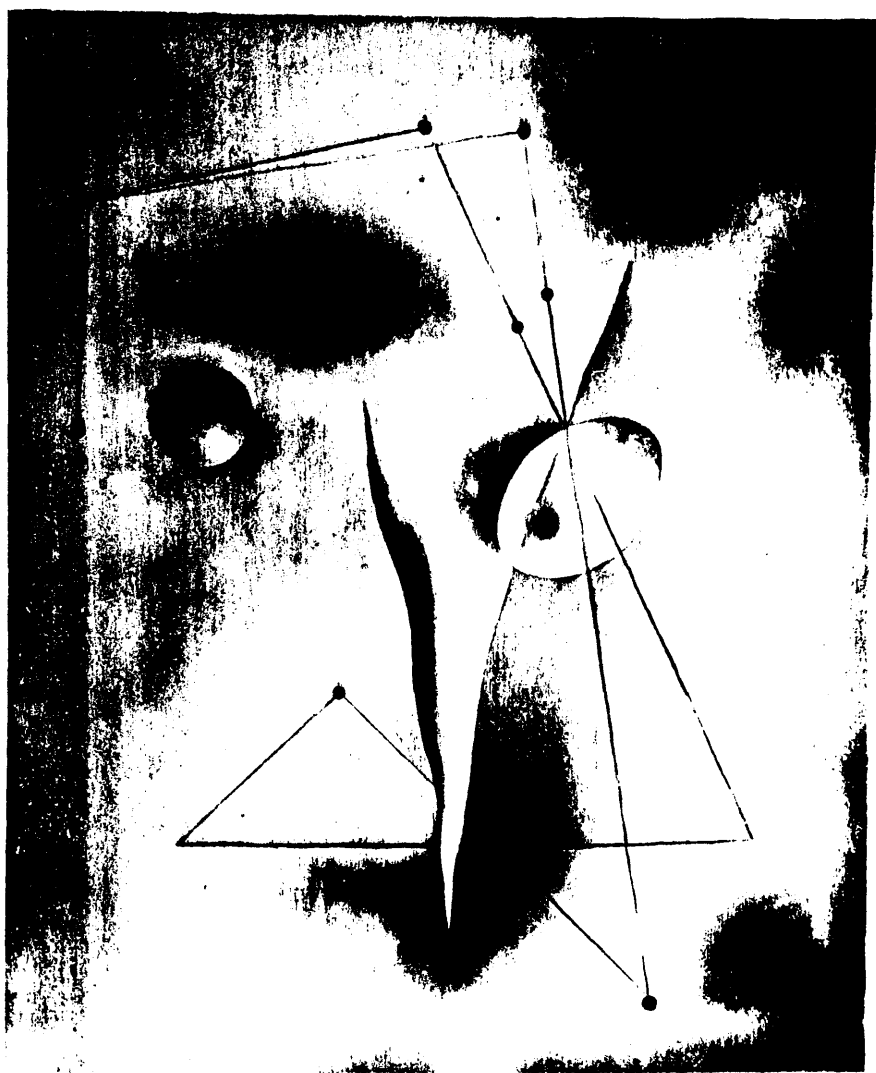


LAM. 29. ARTUR CARBONELL. PAISAJE SUBMARINO. 1930.



LAM. 29. ARTUR CARBONELL. DIALOG. 1930.





LAM. 31. ARTUR CARBONELL. VISION ASTRONÓMICA. 1933.





LAM. 33. ANTONIO G. LAHOLLA. PERMANENCIA D'UN RECORD. 1935.

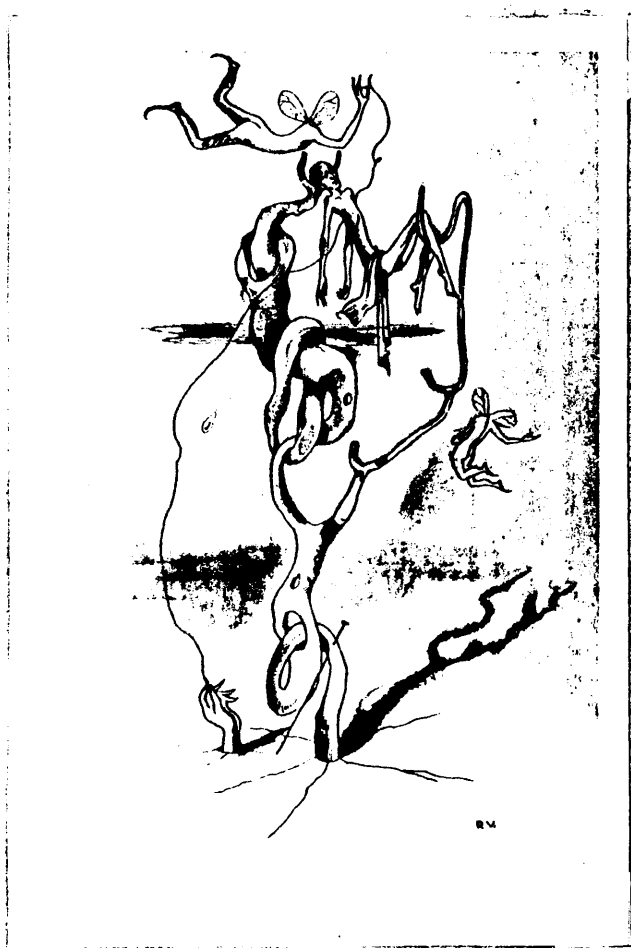


LAM. 34. ANTONIO G. LANOIA. L'ESPECTRE DE  
LES TRES GRACES. DINS L'AURORA SUBTIL. 1935-36.

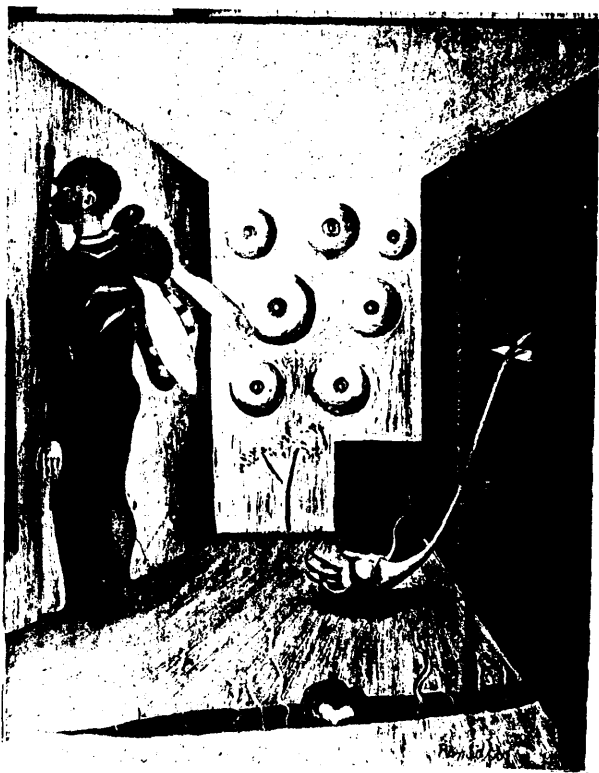


LAM. 35. ANTONIO G. LAMOLLA. TUBERCUL INCURIC  
TOT ESPERANT L'HORA SECA. 1936





LAM. 36. REMEDIOS VARO. COMPOSICION. 1935.



LAM 37. REMEDIOS VARO. EL AGENTE DOBLE. 1936.



LAM. 38. REMEDIOS VARO. TAILLEUR POUR DAMES. 1957.



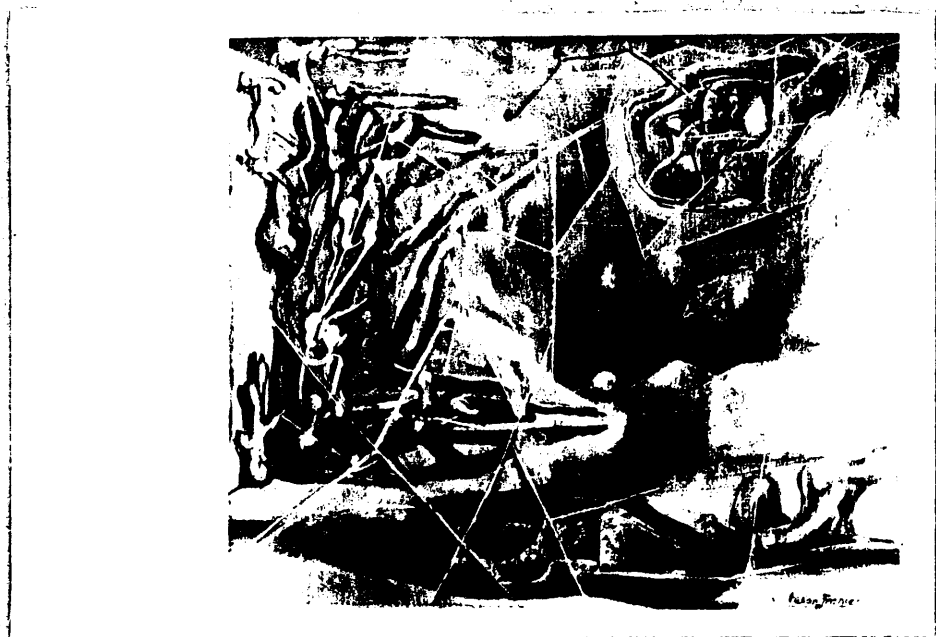
LAM. 39. REMEDIOS VARO. LOCOMOCIÓN CAPILAR. 1960.



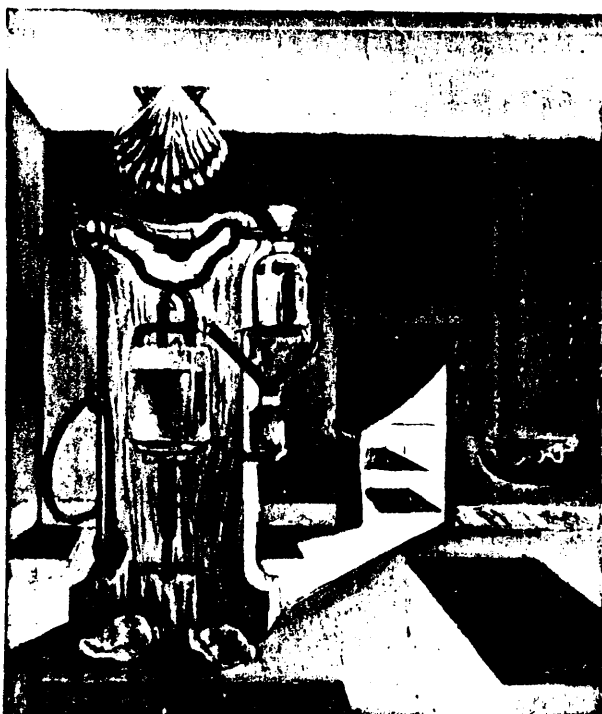
L.A.N. 40. ESTEBAN FRANCES. COMPOSICIÓN. 1939.



LAM. 41. ESTEBAN FRANCES. REGRESO A LA TIERRA . 1939.

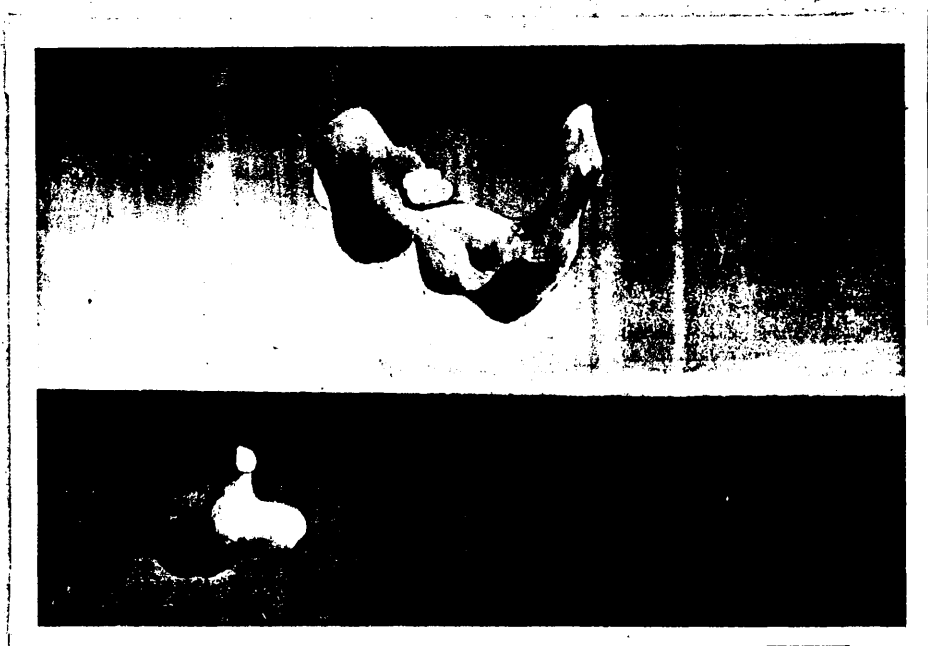


LAM. 42. ESTEBAN FRANCES. COMPOSICIÓN. 1940.



LAM. 43. JAUME SANS. PISTULACA. 1934





LAM. 44. JAUME SANS. (SIN TITULO) 1934-35.



LAH. 45. JAUME SANS. (SIN TÍTULO). 1934-35.



LAM. 46. JAUNE SANS. CAMAGÜEY. 1933



LAM. 47. JAUME SANS. DOS FIGURAS. 1935.



LAN. 48. JOSEP DE TOGORES. COMPOSICIÓN. 1923.



LAM. 49. JOSEP DE TOGORES. DES NUDOS. 1928.



LAH. 50. JOSEP DE TOGORES. DOS FIGURAS. 1929.



LAM. 51. JOSEP DE TOGORES. SOMMET. 1930.





LAM. 52. JOSÉ TOGORES. JUEGO. 1932.



LAM. 53. JOSÉ PLANAS CASAS. NAUFARGIO. 1937-1942.



LAM. 54. JUAN BATLLE PLANAS. RADIOGRAFIA

PARANOICA. 1936.



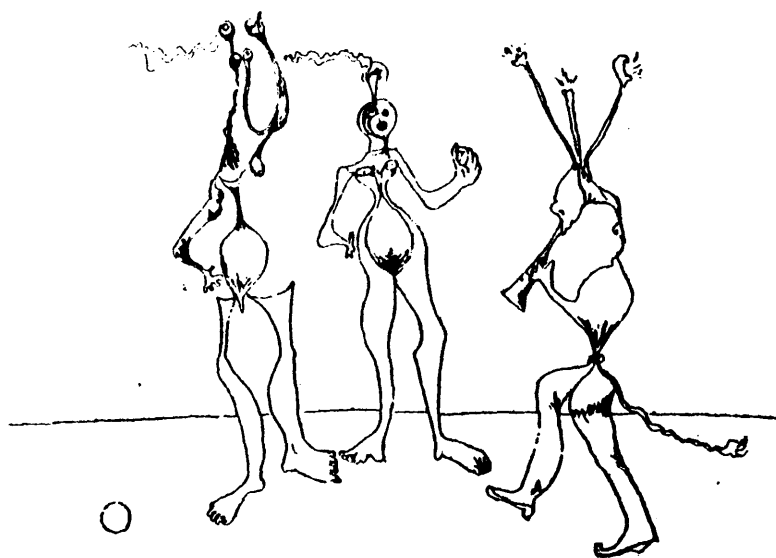
LAM. 55. JUAN BATLLE PLANAS. EL MENSAJE. 1941.



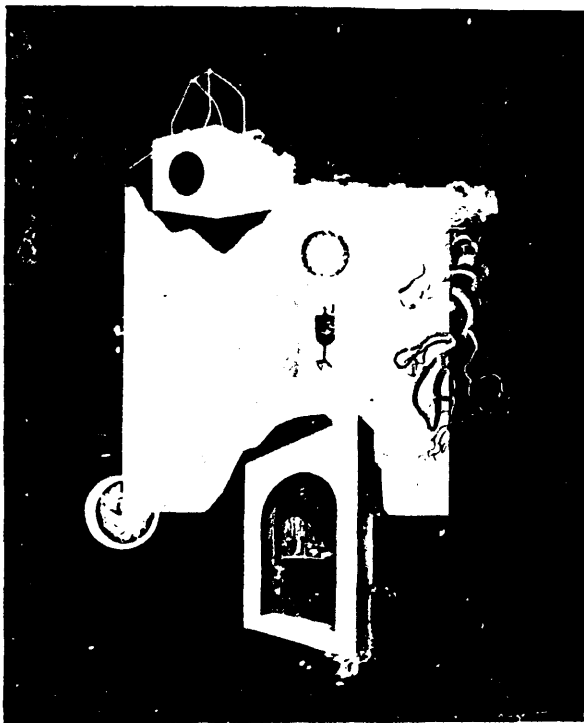
LAM. 56. JUAN BATLLE PLANAS. EL TIBET. 1942.



LAM. 57. ANGELES SANTOS. UN MUNDO. 1929.



L.58. ALFRED SISQUETTA. INVITACIÓN AL VALS.



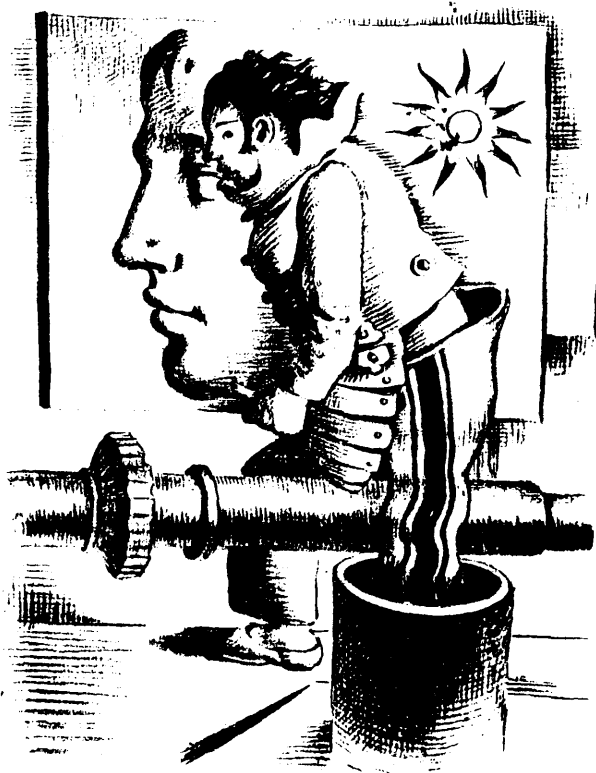
**MINGOT, Miguel**

*LAM. 59. MIGUEL MINGOT. COMPOSICIÓN SURREALISTA.*





LAM. 60. JOAN SANDALINAS. LA FAMILIA. 1940.



LAM. 61. RAMON CALSINA. DIBUJO.



LAM. 62. RAMÓN CALSINA. TORERO.



LAM. 63. INTERIOR DE LA EXPOSICIÓN LOGICOFORISTA. 1936.



LAM. 64. M. VIOLA, J. SANS Y E. SERRA. EN LA EXPOSICIÓN LOGICOFORISTA.



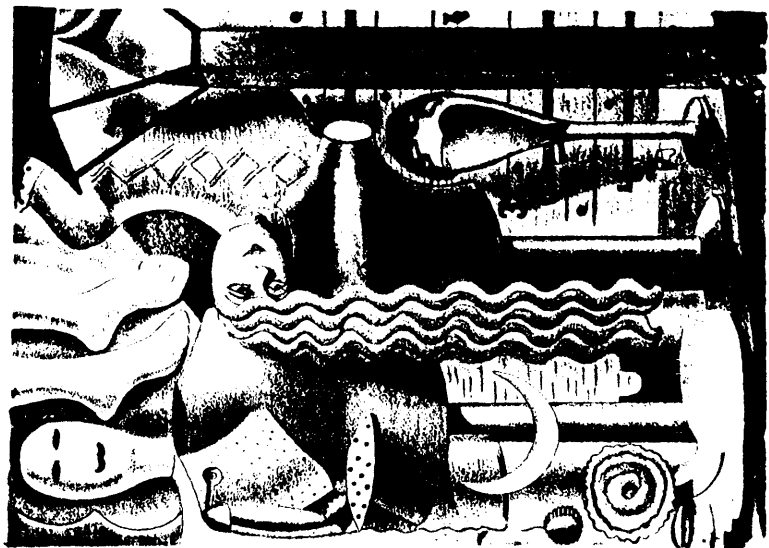
LAM. 65. EXPOSICIÓN LÓGICO FOBISTA. 1936.



LAM. 66. Y. TANGUY, E. FRANCES Y G. ONSLOW FORD.  
CADÁVER EXQUISITO.



LAM. 67. HARUJA MALLO. ESTAMPA URBANA. 1927.



LAN. 68. ESTAMPAS DE LA SERIE MAQUINAS Y MANIQUES.





LAM. 69. MARUJA MALLO. ESTAMPA DE LA  
SERIE MAQUINAS Y MANIQUES.



LAM. 70. MARUJA MALLO. LOS OJOS DE BUÑUEL. 1928



LAM. 71. MARUJA MALLO. ESTAMPA CINÉTICA. 1928



LAM. 72. MARUJA MALLO. ESTAMPA CINÉTICA. 1928.



LAM. 73 MARÍA MALLO. ESTAMPA CINÉTICA.



LAN. 74. MARUSA MALLO. CLOACA. 1929.

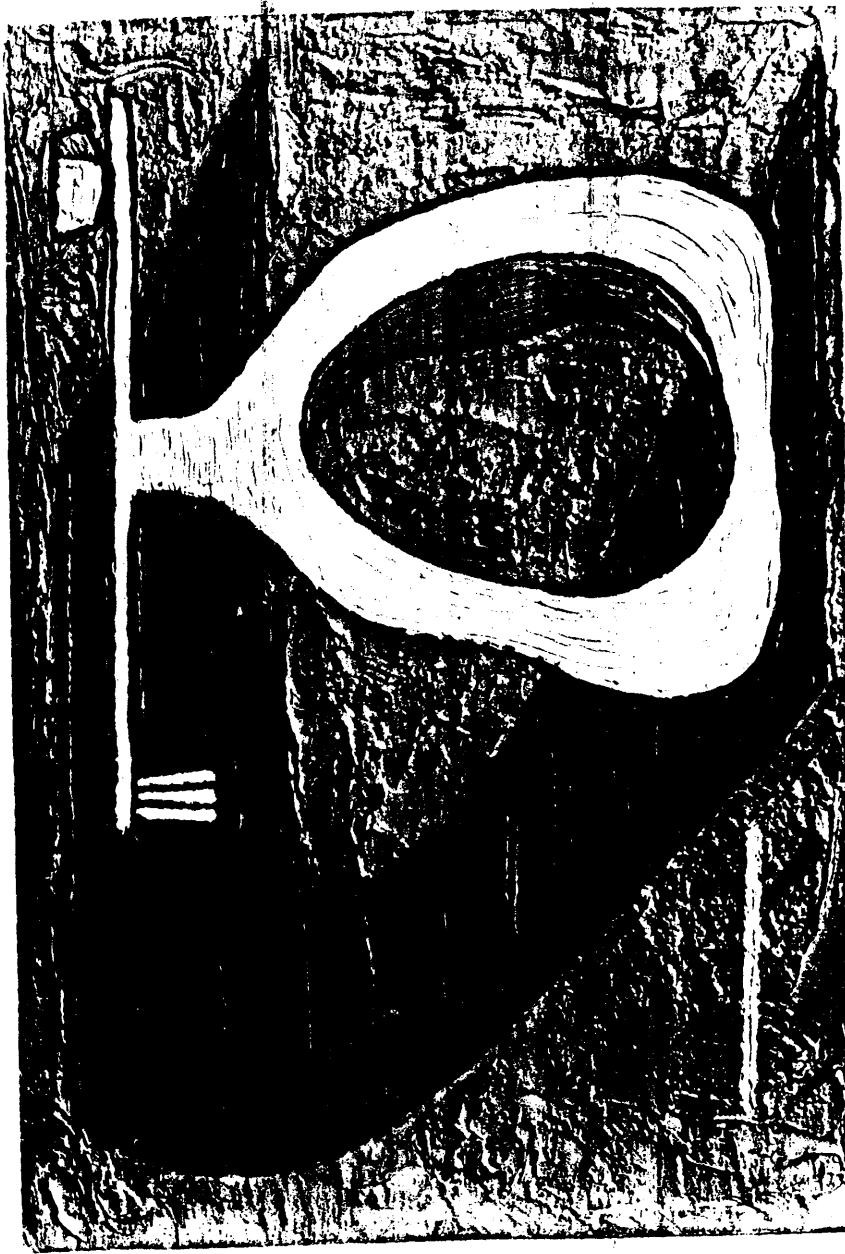


LAM. 75. MARUJA HALLO. ANTO. DE FÓILES.

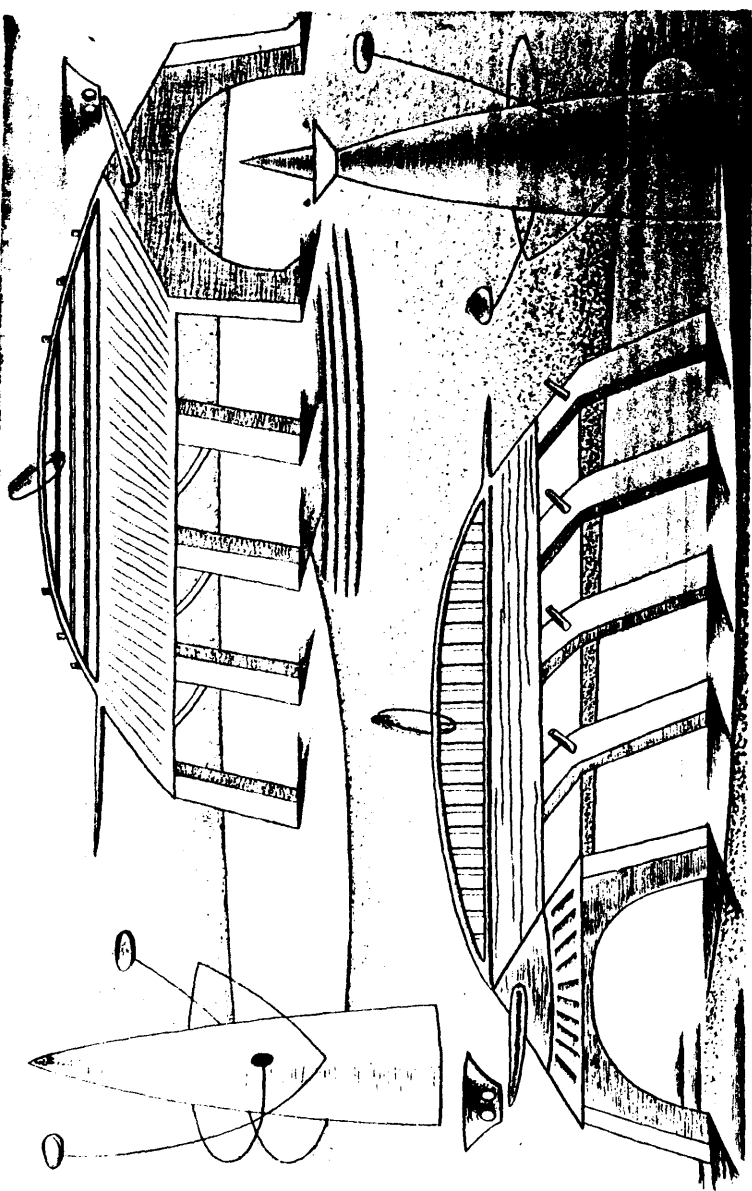


LAM. 76. MARUJA HALLO. ESPANTA PÁJAROS.

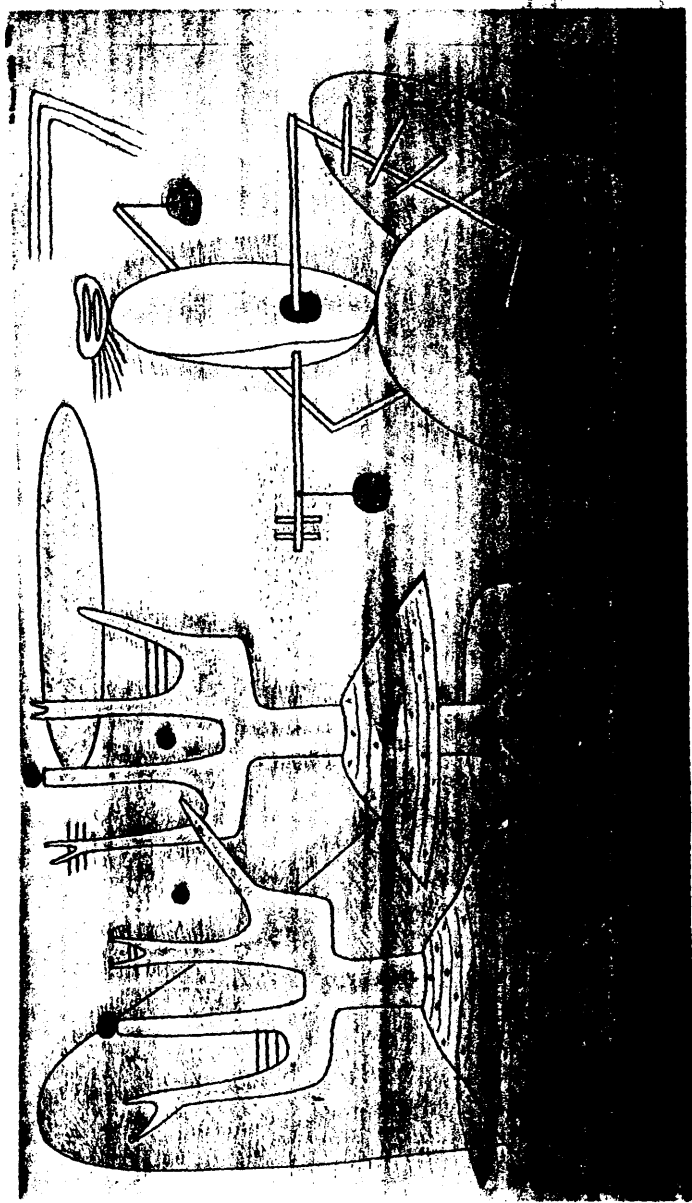




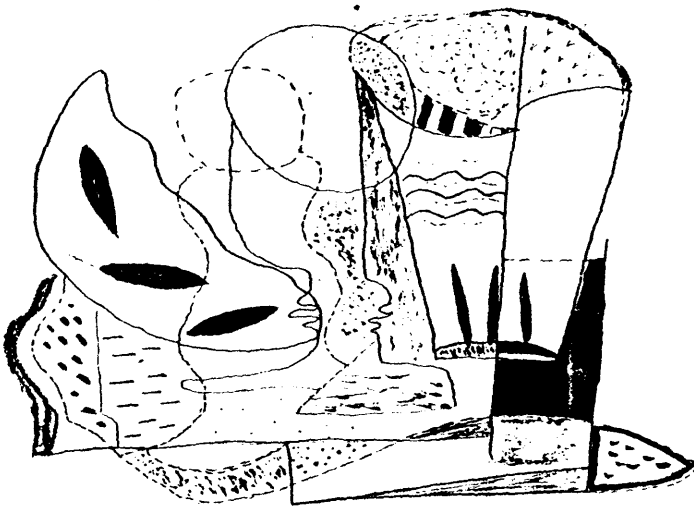
LAM. 27. MARUJA HALLO. ARQUITECTURA. VEGETAL.



LAM. 78 MARUJA HALLO. CONSTRUCCIONES RURALES. 1934.

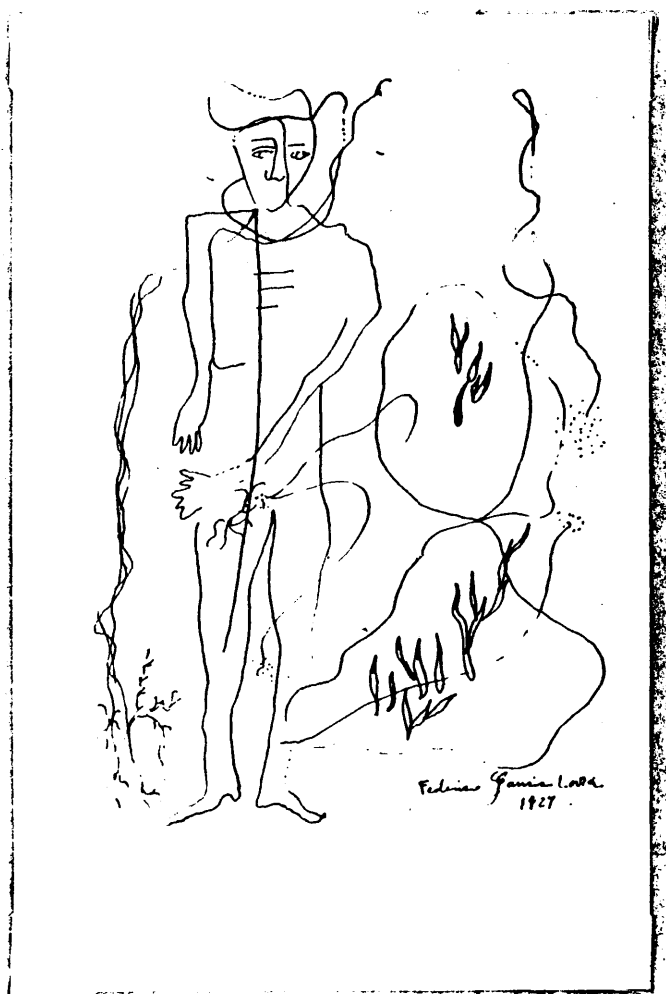


LAM. 29. MARUJA MARLO. NATURALISTA HUMANIZADA. 1935.

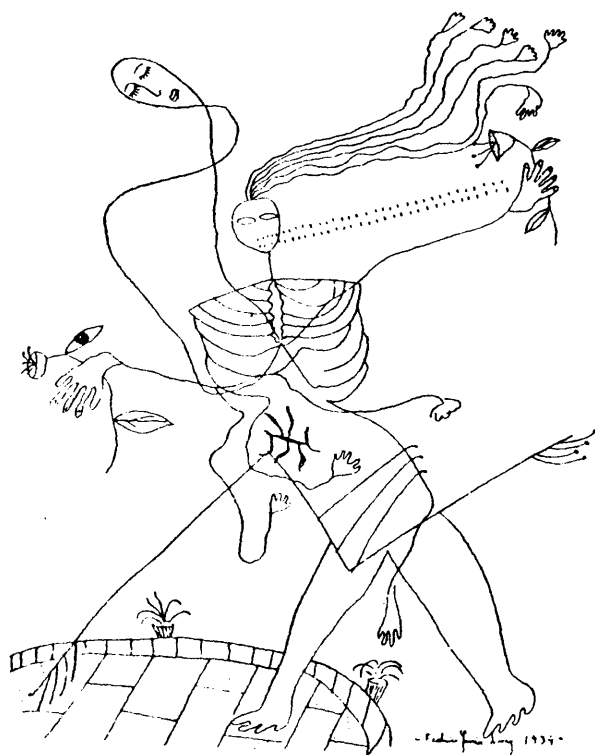


Musica.  
Pedro Pablo Luna.

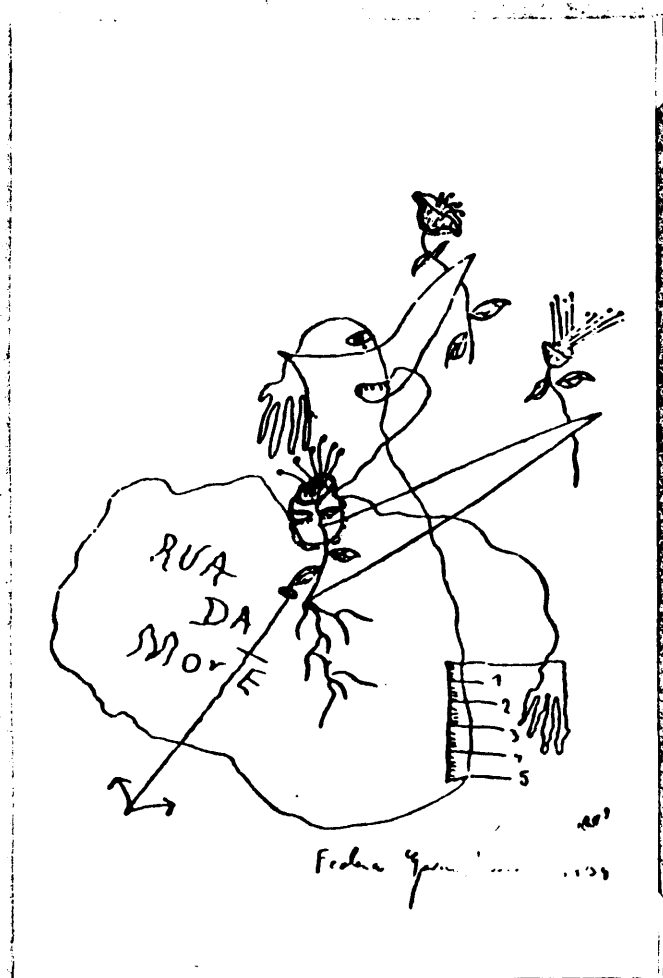
LAM. 80. FEDERICO GARCÍA LÓPEZ. MERIENDA. 1922.



LAM. 81. FEDERICO GARCIA LORCA. DIBUJO. 1927.



LAM. 82. FEDERICO GARCÍA LORCA. LA MUERTE. 1934.



LAM. 83. FEDERICO GARCÍA LORCA. RUA DA MORTE. 1934.



LAN. 34. FEDERICO GARCÍA LORCA. SOLO EL MISTERIO

NOS HACE VIVIR. SOLO EL MISTERIO. 1934.



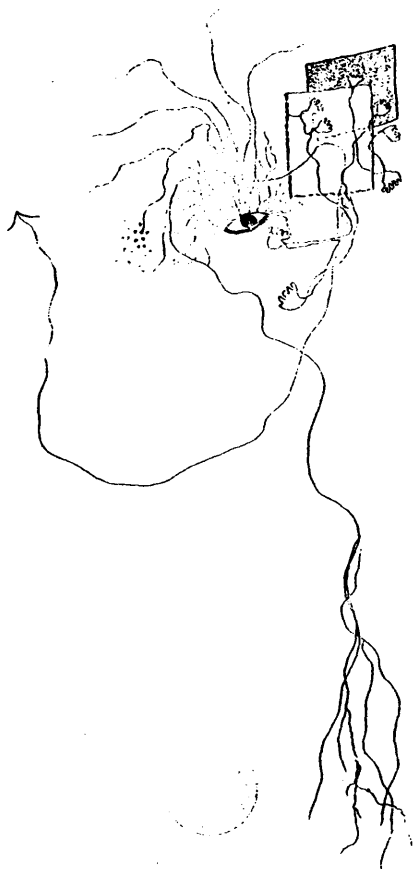


Caricatures of Federico García Lorca and Pablo Neruda  
 authors of this book of poems.

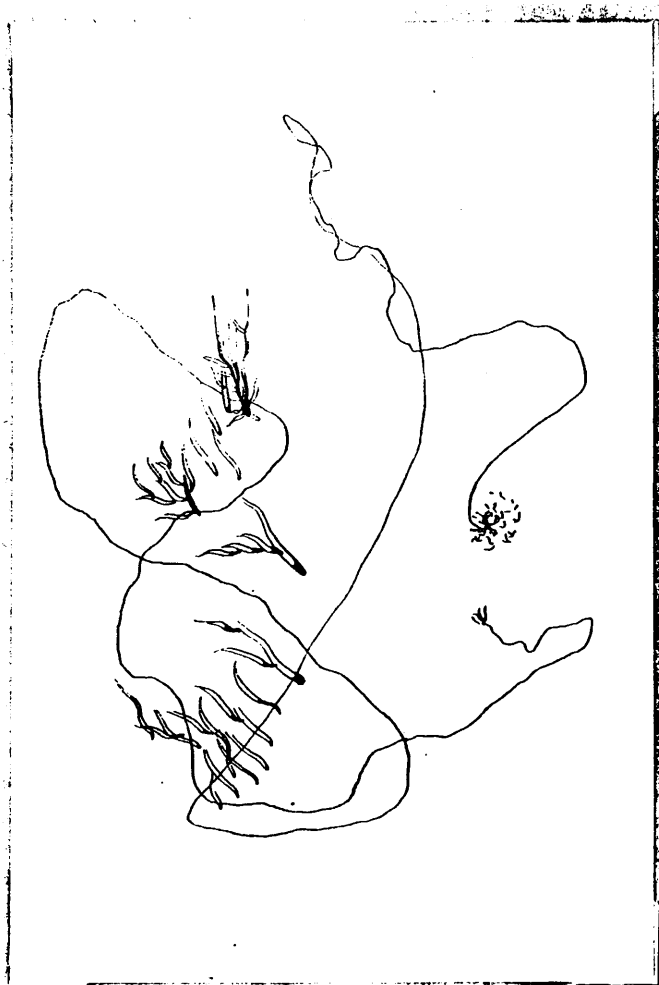
This picture was made by the artist L. M. M. in 1934 in the  
 city of Santa María de las Dueñas, near the town of Lorca.

LAM. 85. FEDERICO GARCÍA LORCA. CARICATURES

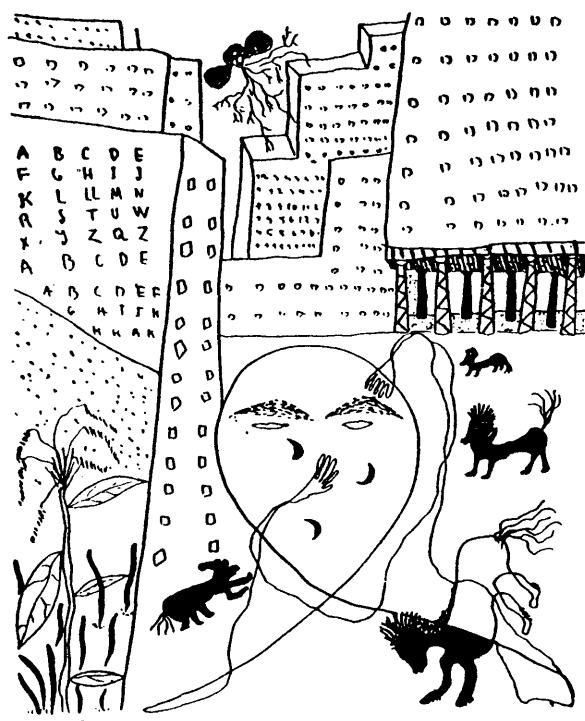
OF LORCA AND NERUDA. 1934.



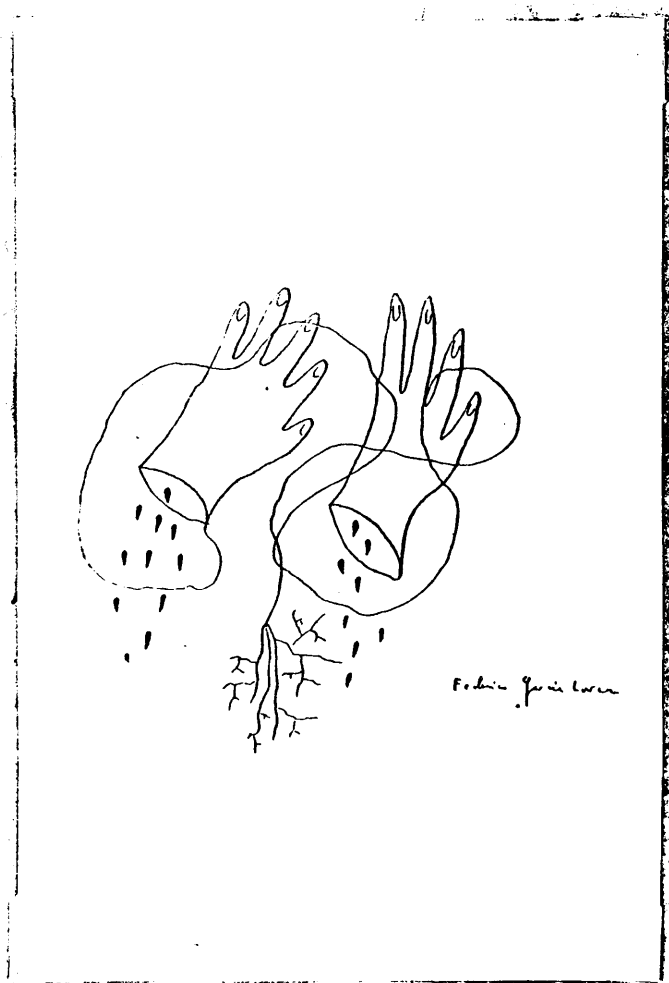
LAM. 86. FEDERICO GARCÍA LORCA. EL OJO.



LAM. 87. FEDERICO GARCÍA LORCA. EL OCHO.



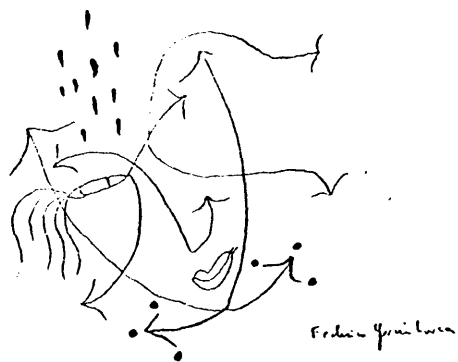
LAM. 88. FEDERICO GARCÍA LORCA. PERSPECTIVA  
 URBANA CON AUTORRETRATO.



LAM. 89. FEDERICO GARCÍA LORCA. MANOS CORTADAS.



LAM. 90. FEDERICO GARCÍA LORCA. PARQUE.

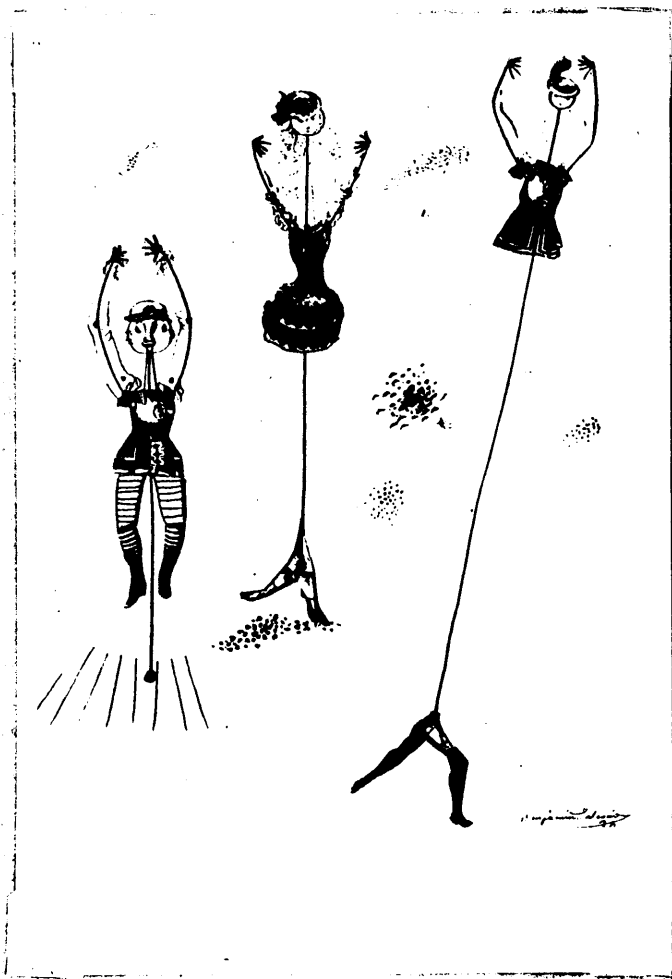


LAM. 91. FEDERICO GARCÍA LORCA. ROSTRO EN FORMA  
DE CORAZÓN.



LAM. 92. FEDERICO GARCÍA LORCA. (SIN TÍTULO).

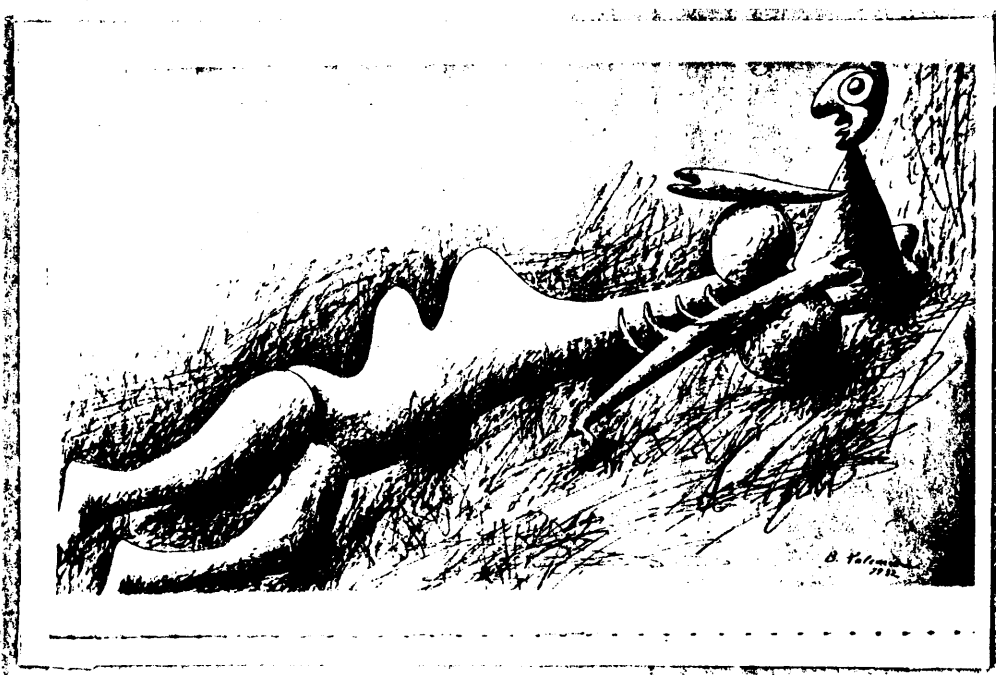




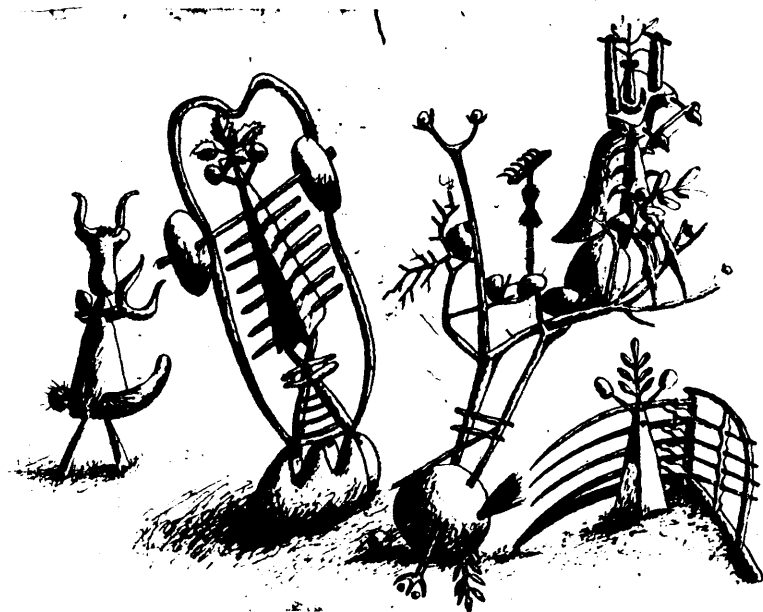
LAM. 93. BENJAMÍN PALENCIA. (SIN TÍTULO). 1980.



LAM. 94. BENJAMÍN PALENCIA. SENTIDO TOCAR. 1931.



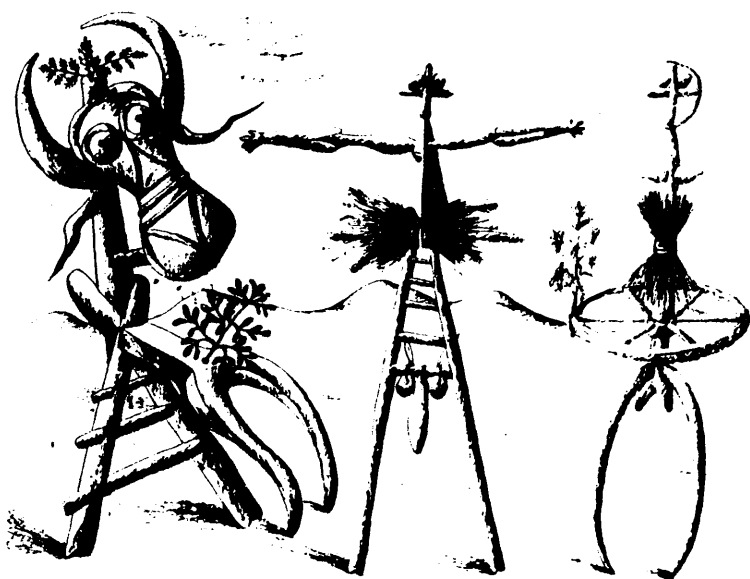
LAM. 95. BENJAMIN TALENCIA. FIGURA RECOSTADA. 1932.



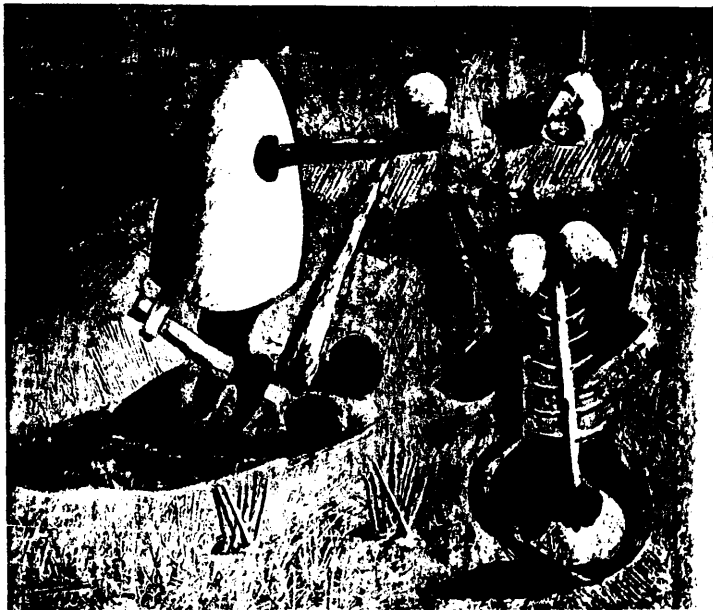
LAM. 96. BENJAMIN PALENCIA. (SIN TÍTULO). 1932.



LAM. 47. BENJAMIN PALENCIA. (SIN TÍTULO) 1933.



LAN. 93. BENJAMÍN PALENCIA. TAUROMAQUIA. 1933.

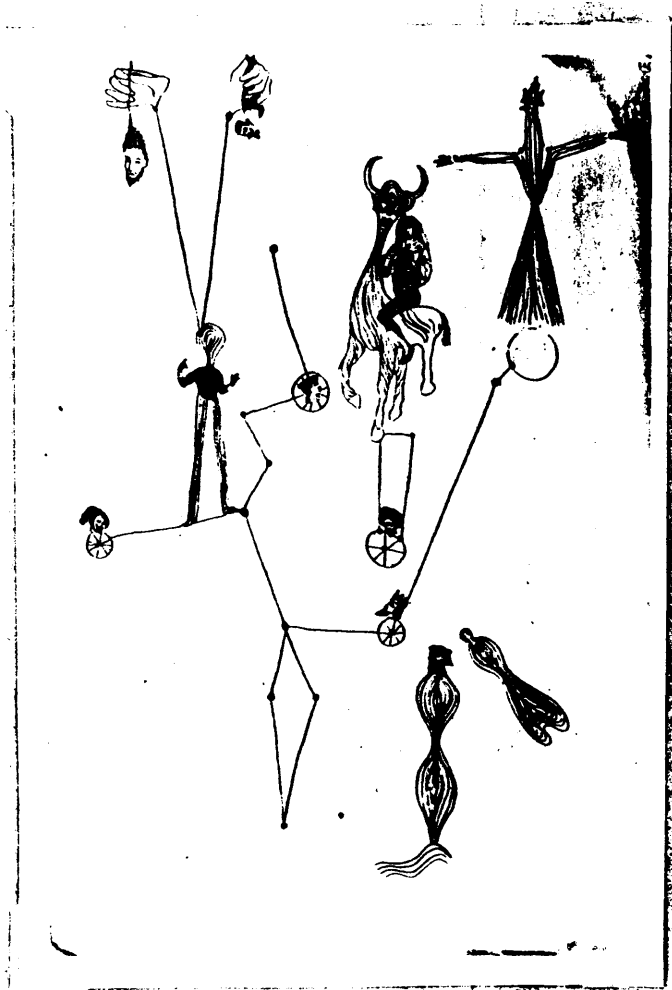


LAM. 99. BENJAMÍN PALENCIA. FORMAS PREHISTÓRICAS. 1933.



LAM. 100. BENJAMÍN PALENCIA. FÓSILES. 1934.





LAM. 101. BENJAMÍN PALENCIA. COLLAGE. 1934.



LAM. 102. BENJAMIN PALENCIA. (SINTITULO) 1934.



LAM. 103. PAISAJE A LA DIVINA PROPORCIÓN. 1935. BENJAMÍN PALENCIA.



LAM. 104. BENJAMIN PALENCIA. PAISAJE SURREAL. 1932.



LAM. 105. BENJAMÍN PALENCIA. COLLAGE. A. 1932.



LAM. 106. BENJAMIN PALENCIA. FOTOMONTAJE. h. 1936.



LAM. 107. BENJAMÍN PALENCIA. FOTOMONTAJE. H. 1936



LAM. 109. JOSÉ CABALLERO. COMPOSICIÓN SURREALISTA. 1935.





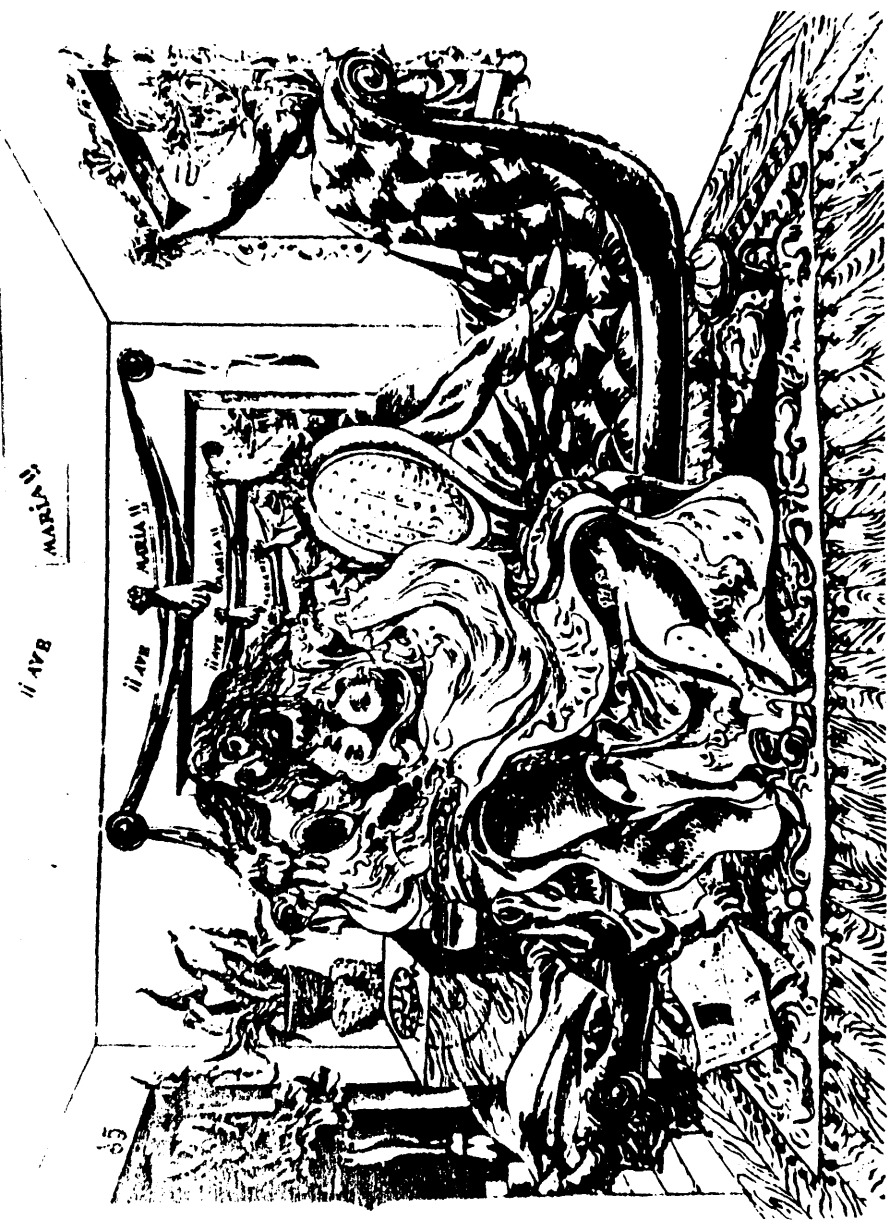
LAM. 109. JOSÉ CABALLERO. EL JARDÍN DEL PECADO. 1933.



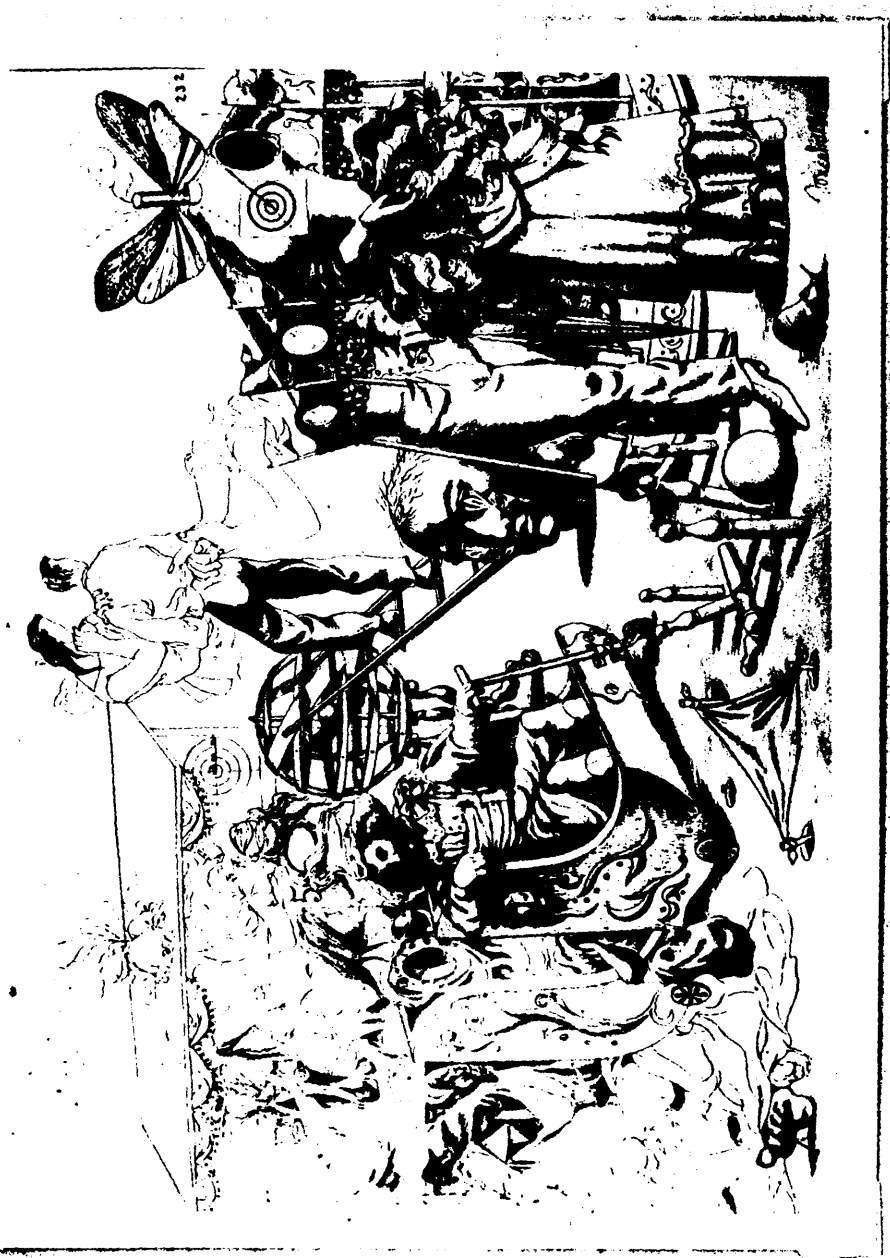
LAM. 110. JOSE CABAALLERO. EL ARMARIO INSOLITO. 1933.



LAM. III. JOSÉ CABALLERO. LOS DULCES PLACERES DEL SADISMO. 1934.



LAM. 112. JOSÉ CABALLERO. AVE MARIA PURÍSIMA. 1934.

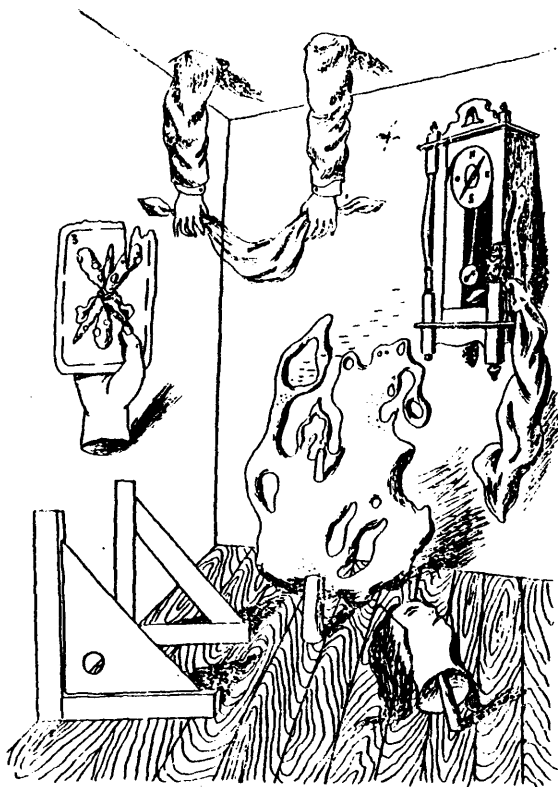


LAM. 113. JOSÉ CABALLERO. ESCENAS DE VERRENAUX. 1752.



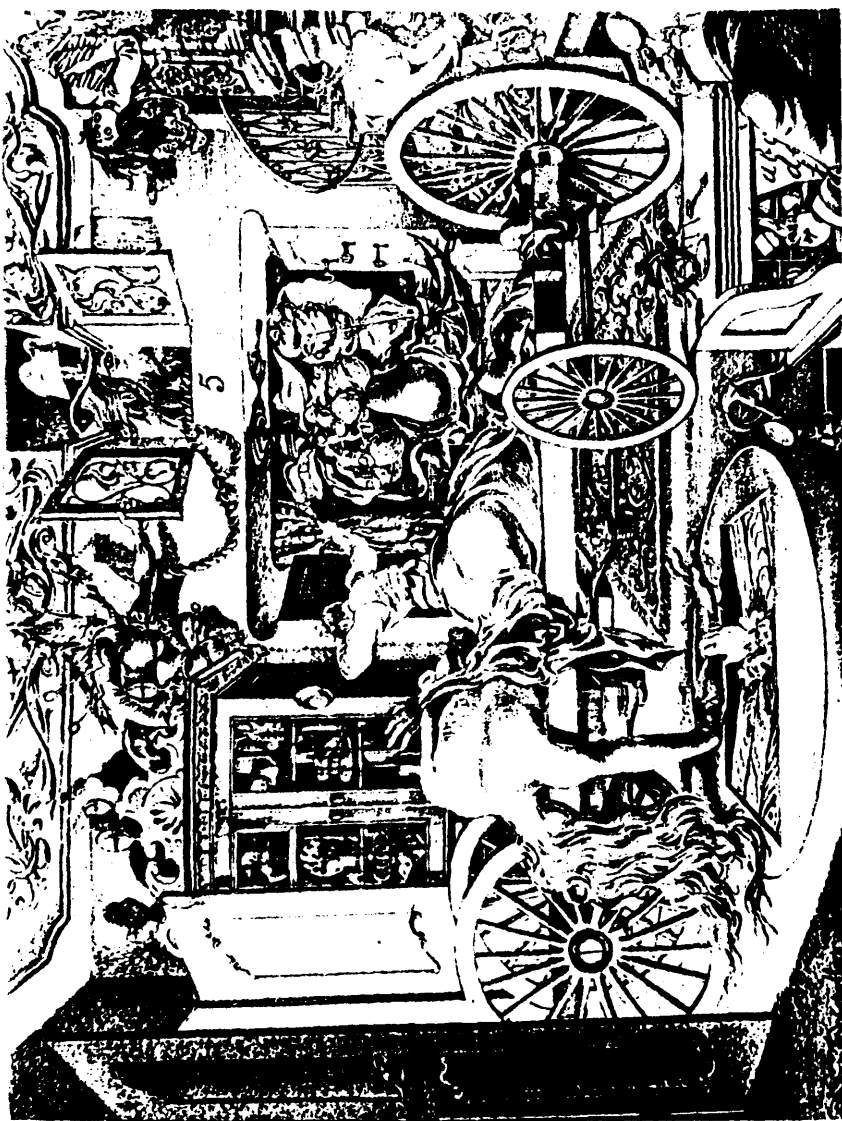


LAM. 115. JOSÉ CABALLERO. VISITAS EN EL CAMPO. 1935.



LAM. 116. JOSÉ CABALLERO. ILUSTRACIÓN PARA "ESCALERAS". 1935.





LAM. 117. JOSÉ CARRILLO. LOS VICIOS ESTÉRILES. 1935.



*José Caballero*





LAM. 120. JOSÉ CABALLERO. ESTACIÓN DE CERCAVIAS. 1932.



LAM. 121. JOSÉ CABALLERO. EXÁMENES DE VERANO 1940.



José  
Caballero



LAM. 123. JOSÉ CABALLERO. LA AMANTE DE LAS PALOMAS.



LAM. 124. JOSÉ CABALLERO. UNA FECHA DETERMINADA. 1947.





LAM. 125. JOSÉ CABALLERO. LA INFANCIA DE MARÍA

FERNANDA. 1949.



LAM. 126. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. DOS PERSONAJES.



LAM. 127. ANTONIO RODRÍGUEZ LUNA. DIBUJO

DE LA SERIE EMISARIOS DEL PASADO. 1937.



LAM. 123. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. DIBUJO  
DE LA SERIE EMISARIOS DEL PASADO. 1937.



LAM. 129. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. ENISARIOS  
DEL PASADO. 1937.



LAM. 130. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. DIBUJO  
DE LA SERIE EMISARIOS DEL PASADO. 1937.



LAM. 131. ANTONIO RODRIGUEZ LUNA. BOMBARDEO DE BARCELONA. 193



LAM. 132. ALFONSO PAUCE DE LEÓN. VERAGENA. 1929.





LAM. 133. 'ALFONSO PONCE DE LEÓN. MUÑECA. 1930.



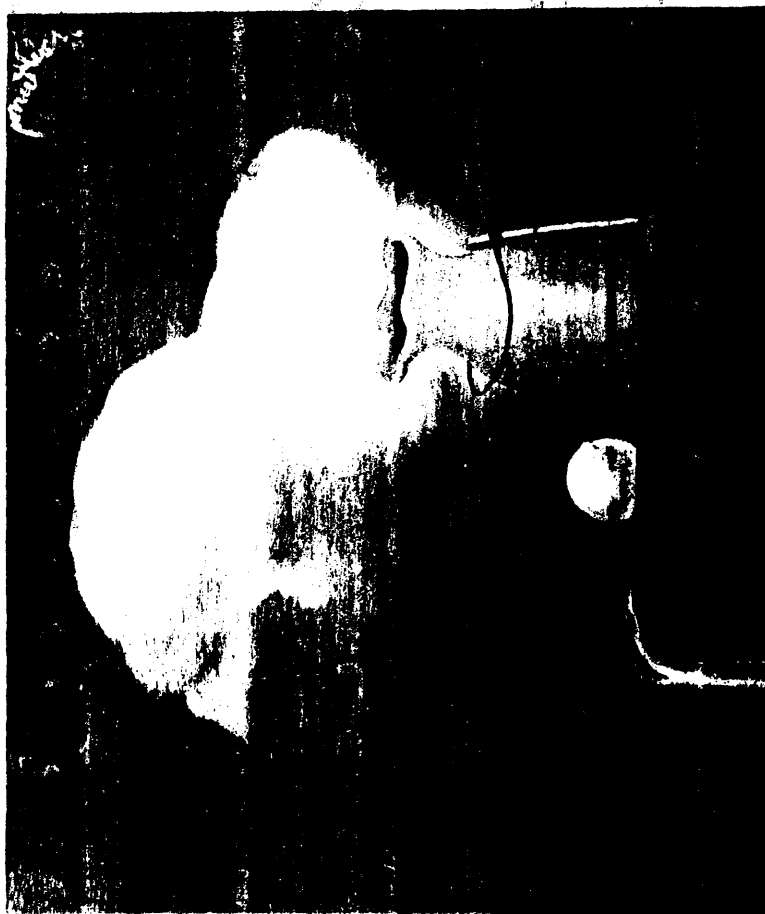
alfonso ponce de león. madrid. "descanso" (1930) teatro figaro



LAM. 135. ALFONSO PONCE DE LEÓN. EL PILOTILLO BARRADO. A. 1932.



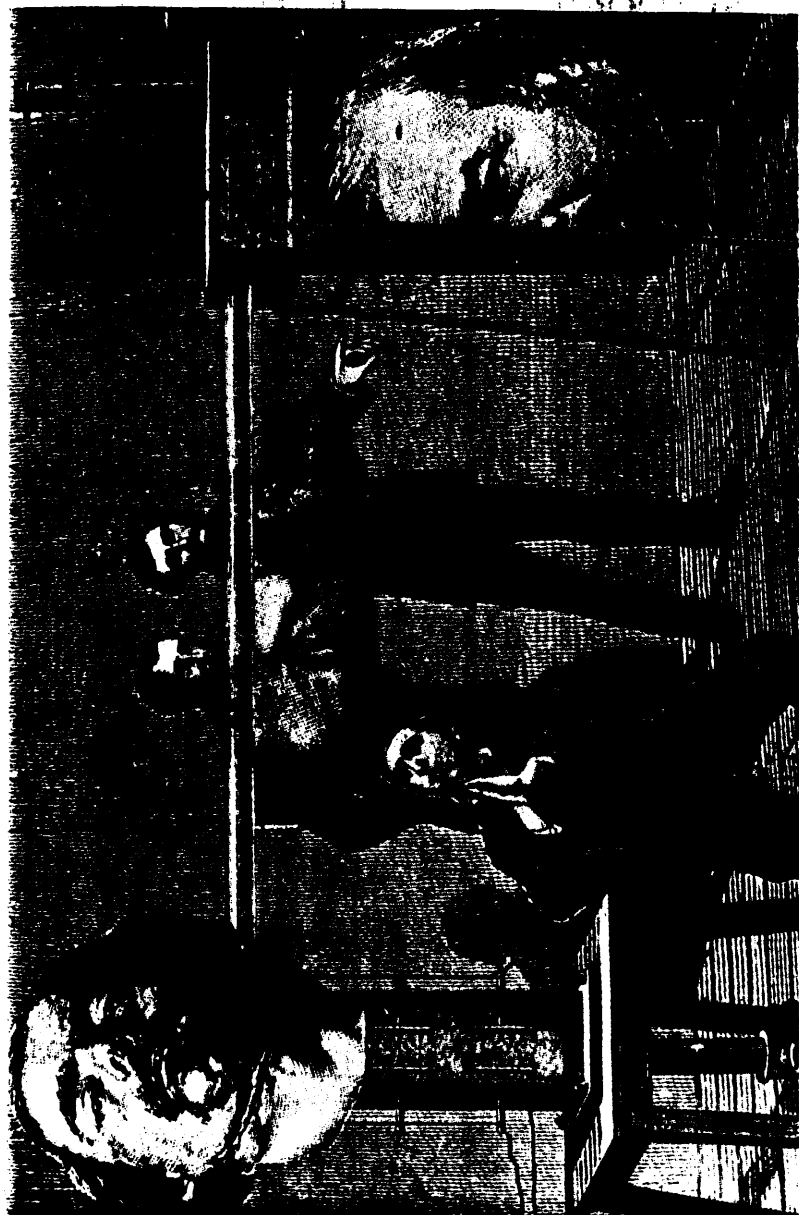
LAM. 136. ALFONSO PONCE DE LEÓN. SUEÑOS DE NIÑOS. h. 1934.



LAM. 137. ALFONSO. PIERCE RE. LEON. MATRIZ. NUBES. 195.



LAM. 138. ADRIANO DEL VALLE. LA CASA DE TOCAMERROQUE.



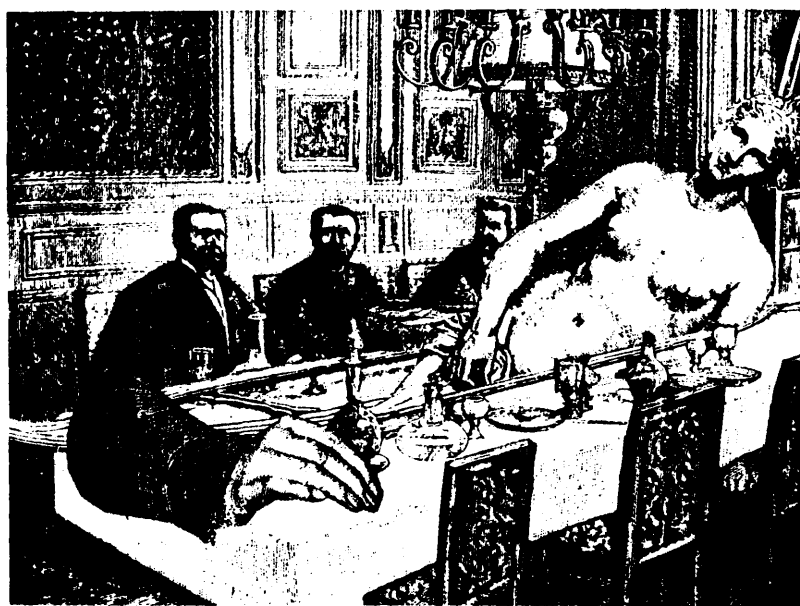
LAM. 159. ADRIANO DEL VILLE. LAMINO DE CEREBRO.



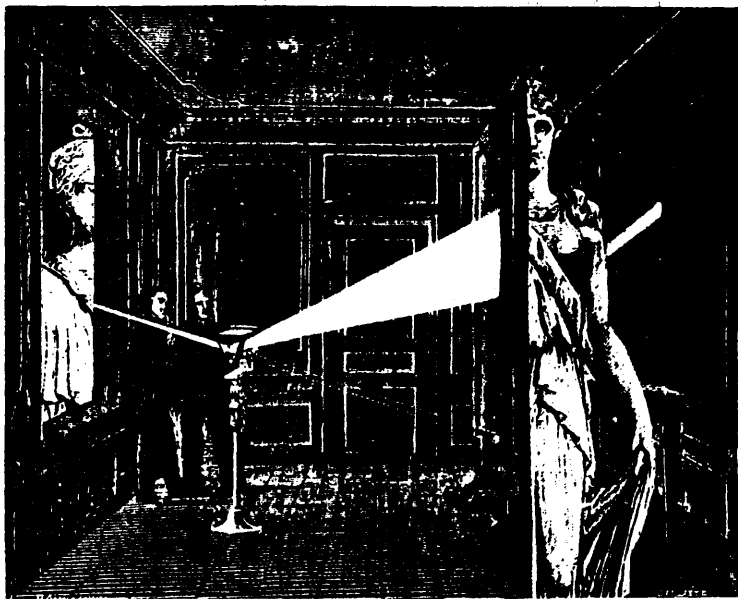




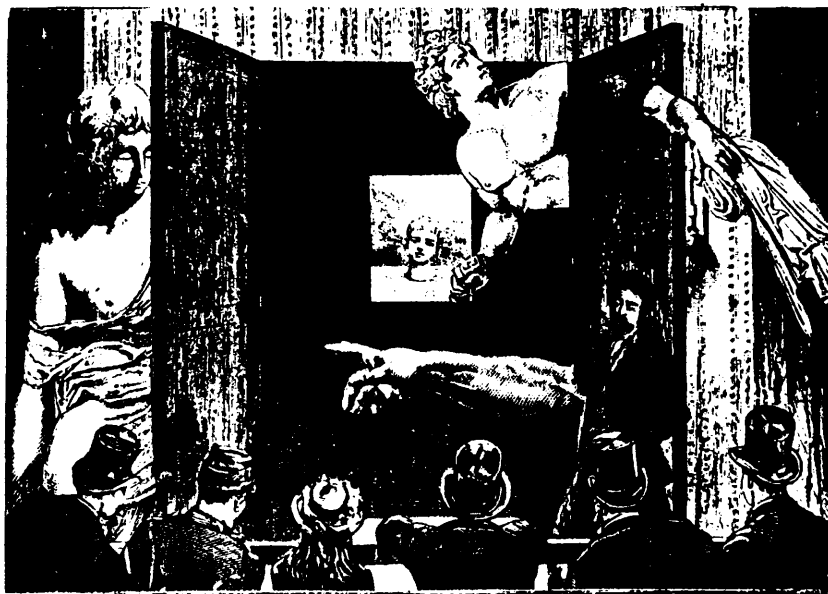
LAM. 141. ADRIANO DEL VALLE. COCHE DE CAVALLOS.



LAM. 142. ADRIANO DEL VALLE. EL GRAN BANQUETE.



LAM. 143. ADRIANO DEL VALLE. (SIN TÍTULO).



LAM. 144. ADRIANO DEL VALLE. (SIN TÍTULO).



LAM. 145. ADRIANO DEL VALLE. LA SEÑORA

TORE EIFFEL SE VISTE DE LARGO.



LAM. 146. ADRIANO DEL VALLE. (SIN TÍTULO)



LAM. 197. ADRIANO DEL VALLE. PINTOR PROGRESISTA

DEL SIGLO XIX.

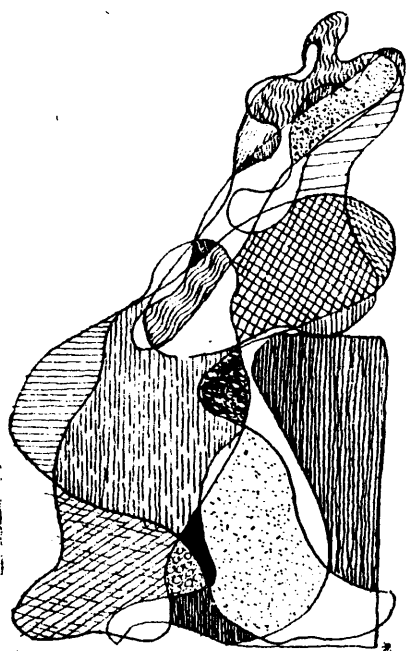


LAM. 149. ADRIANO DEL VALLE. GARSONIER.





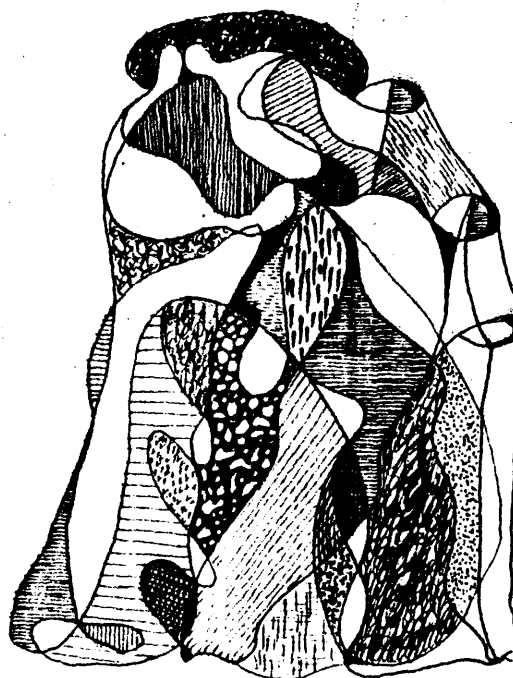
LAM. 149. ADRIANO DEL VALLE. EL PARAISO A LA  
SOMBRA DE LOS AEROSTATOS. EN MEMORIA DEL GLOVOSO  
CAPITÁN HAYA.



34.

LAM. 150. NICOLÁS DE LEKUDNA. DIOSA. 1934.

dos formas en relieve



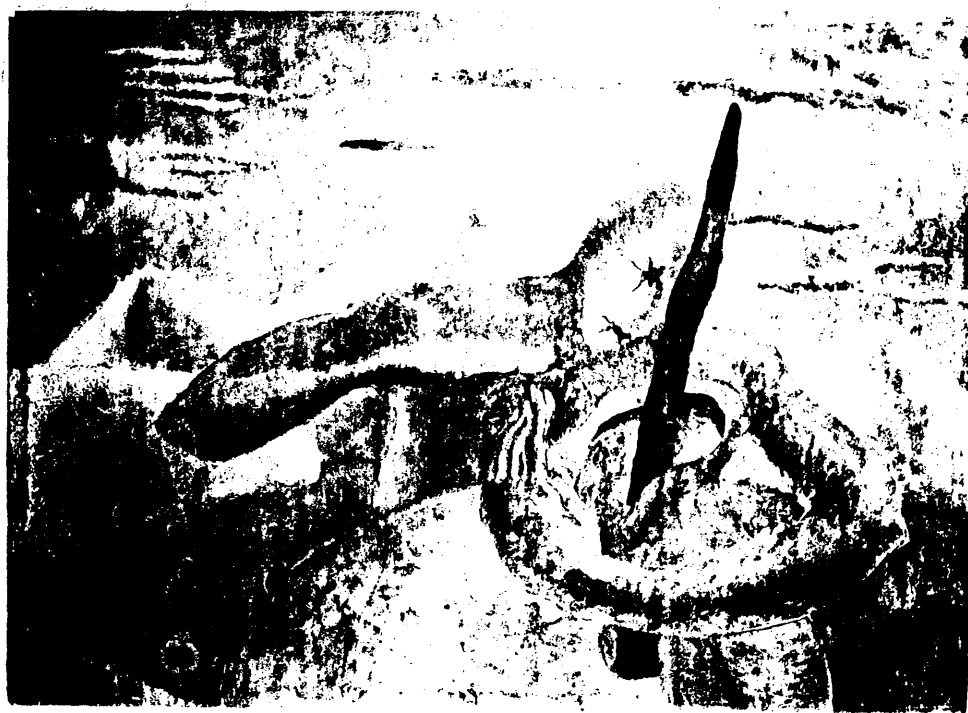
LAM. 151. NICOLÁS DE LEKUONA. DOS FORMAS EN RELIEVO. 1934.



LAM. 152. NICOLÁS DE LEQUONA. (SIN TÍTULO).



LAM. 153. NICOLÁS DE LEQUONA. (SIN TÍTULO) A. 1935.



LAM. 154. NICOLÁS DE LEUONA. (SIN TÍTULO). h. 1936.



LAM. 155. NICOLÁS DE LEUONA. (SIN TÍTULO). 1936.



LAM. 156. NICOLÁS DE LEQUONA. (SIN TÍTULO). 1936





LAM. 157. NICOLÁS DE LEKUONA. POTOMONTAG.



LAM. 153. NICOLA'S DE LEKU NA . FOTOMONTAJE .



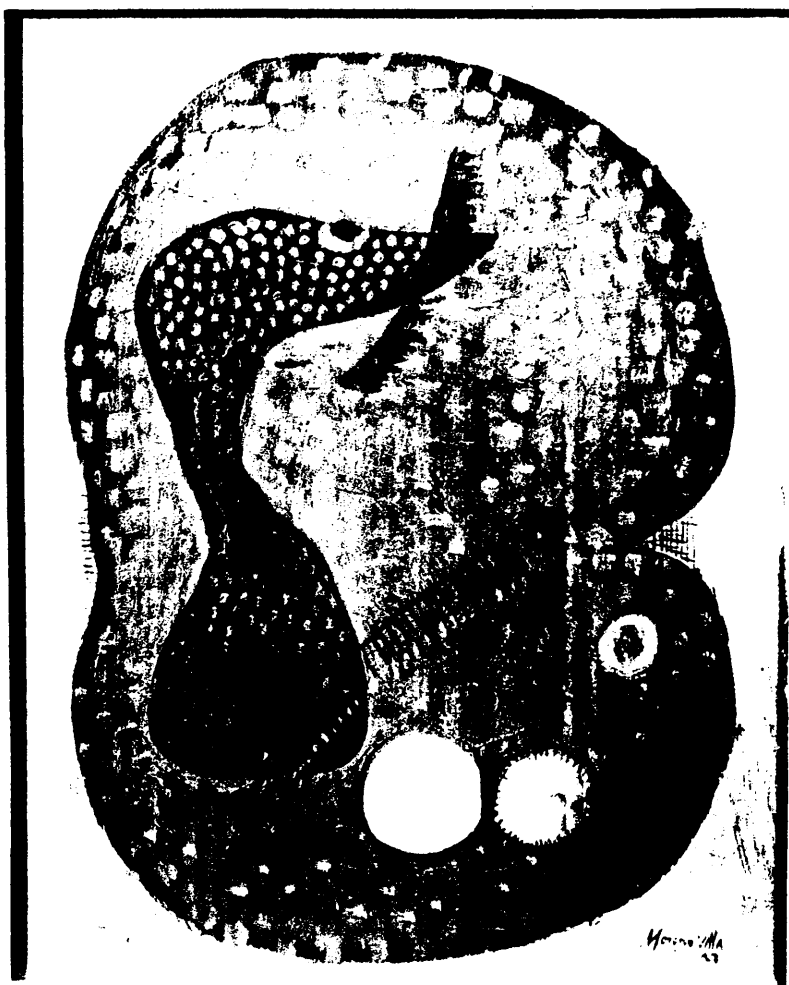
LAM. 159. NICOLAS DE LEUONA. FOTOMONTAGE.



LAM. 160. NICOLÁS DE LERUONA. FOTOMONTAJE.



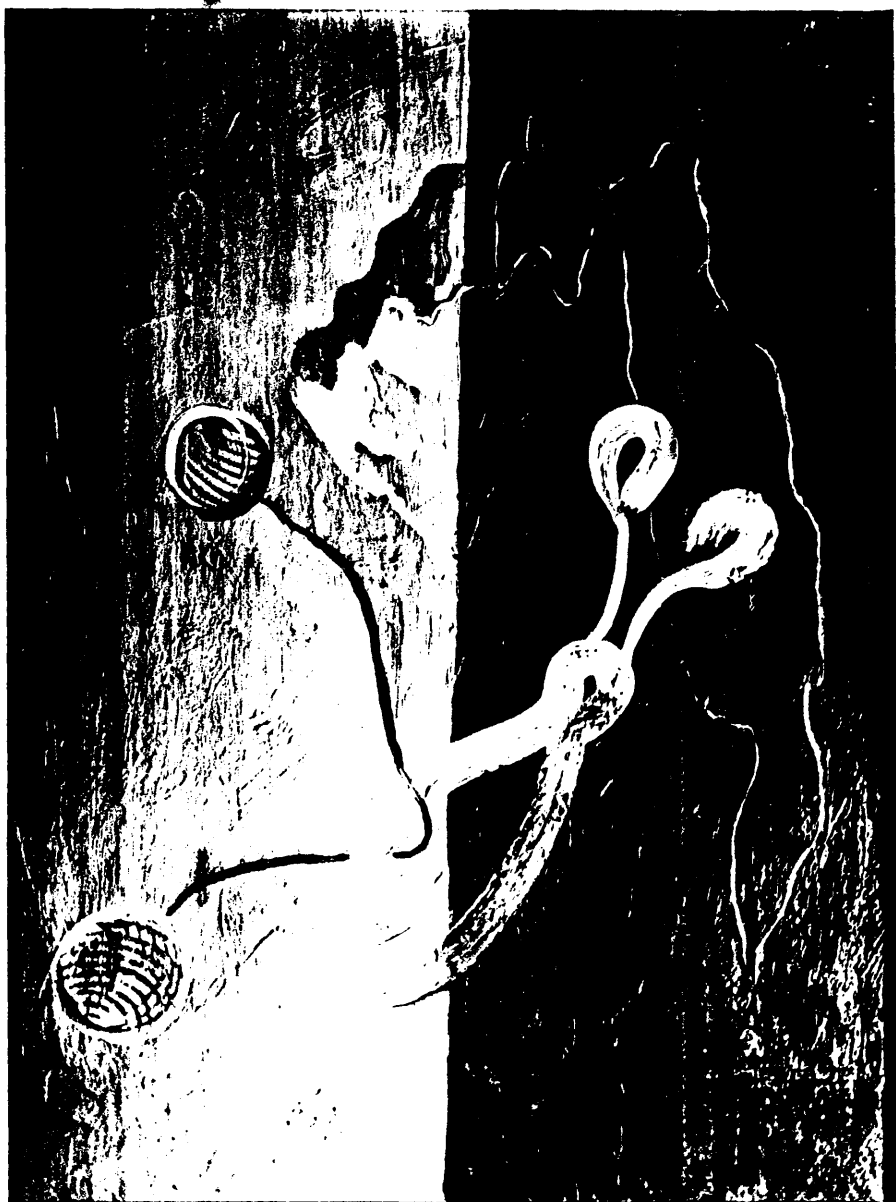
LAM. 161. NICOLAS DE LEKONIA. FOTOMONTAJE.



LAM. 169. JOSE MORENO VILLA. (SIN TÍTULO). 1927.



LAM. 163. — JOSÉ MORENO VILLA. — (SIM. TIVULO). —



LAM. 164. JOSÉ MORENO VILLA. (SIN TÍTULO). 1930.





LAM. 165. JOSÉ MORENO VILLA. (SIN TÍTULO). 1930.



LAN. 166. JOSE MORENO VILLA. CON LA PIEDRA A CUESTAS. 1931.



LAM. 167. JOSÉ MORENO VILLA. COMPOSICIÓN SURREALISTA.



LAH. 163. JOSE MORENO VILLA. (SIN TITULO).



LAM. 167. JOSE MORENA VILLA. (SIN TÍTULO) 1931.



LAM. 170. JOSE MORENO VILLA. (SIN TÍTULO).



LAH. 171. JOSE MORENO VILLA. (SIN TÍTULO). 1933.



LAM. 172. JOSE MORENO VILLA. (SIN TÍTULO).





LAM. 173. JOSE MORENO VILLA. (SIN TÍTULO).



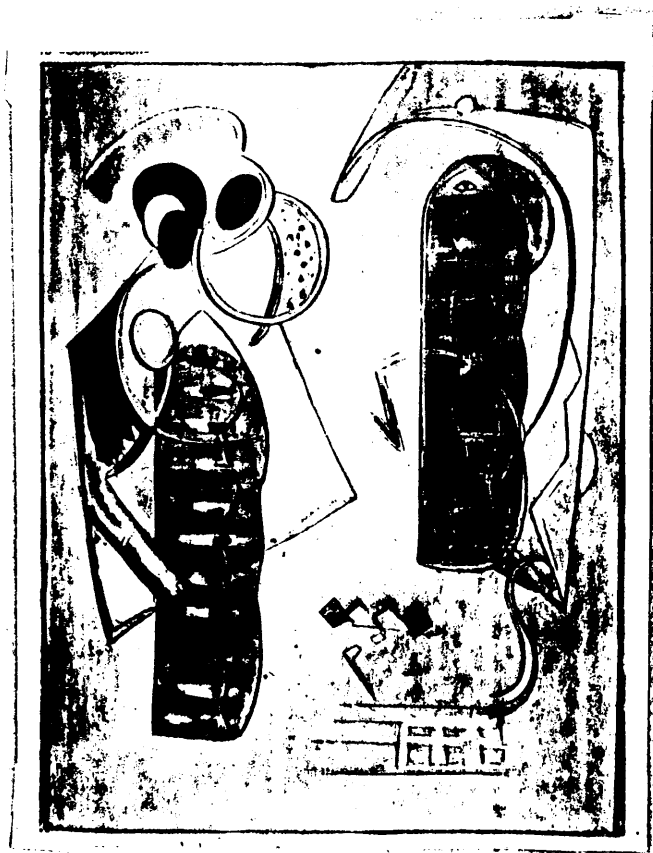
LAN. 174. JOSE MORENO VILLA. (SIN TITULO). 1934.



LAM. 175. ALFONSO OLIVARES. COMPOSICIÓN SURREALISTA. h. 1928.



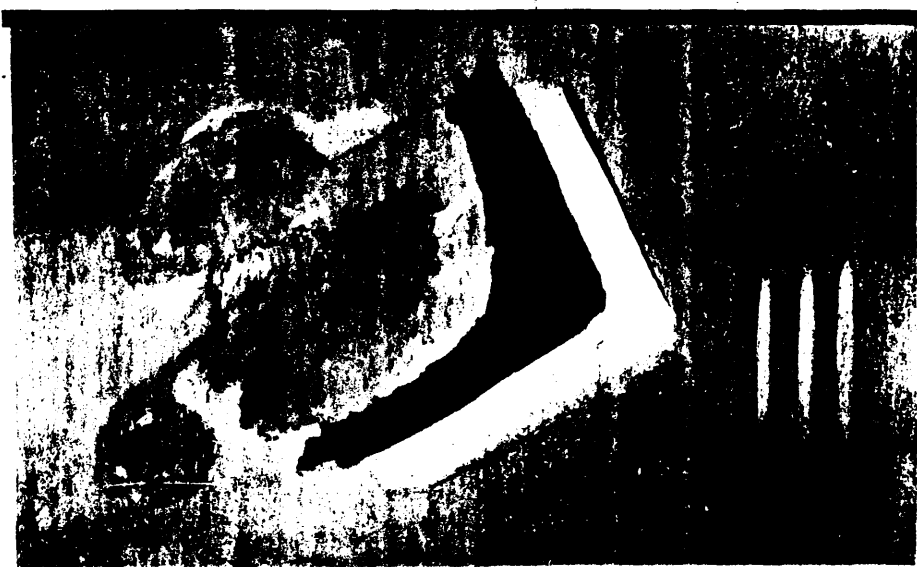
LAM. 176. ALFONSO OLIVARES. ESCENA CIRCENSE. 1928.



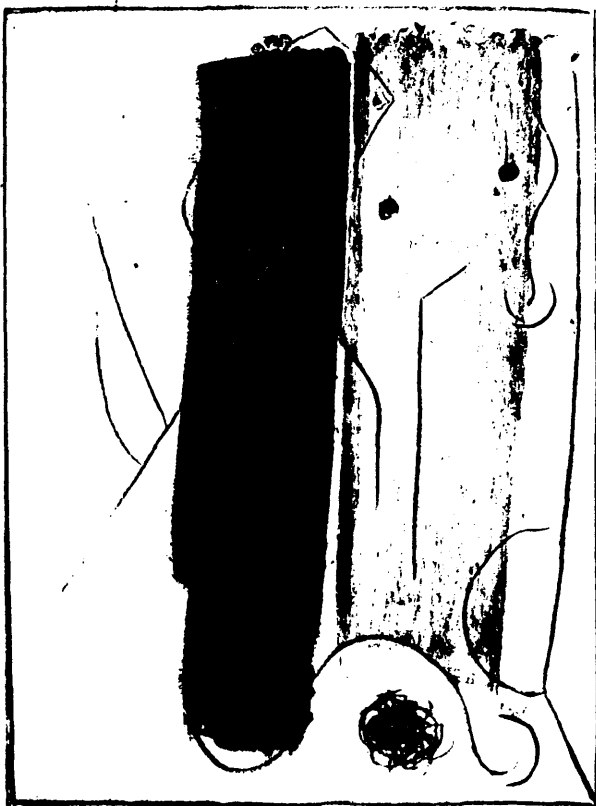
LAM. 177. ALFONSO OLIVARES. COMPOSICIÓN. h. 1928.



LAM. 178. ALFONSO OLIVARES. COMPOSICIÓN. h. 1928.



L.M. 179. ALFONSO OLIVARES. LES ASTRALS. N. 1928.

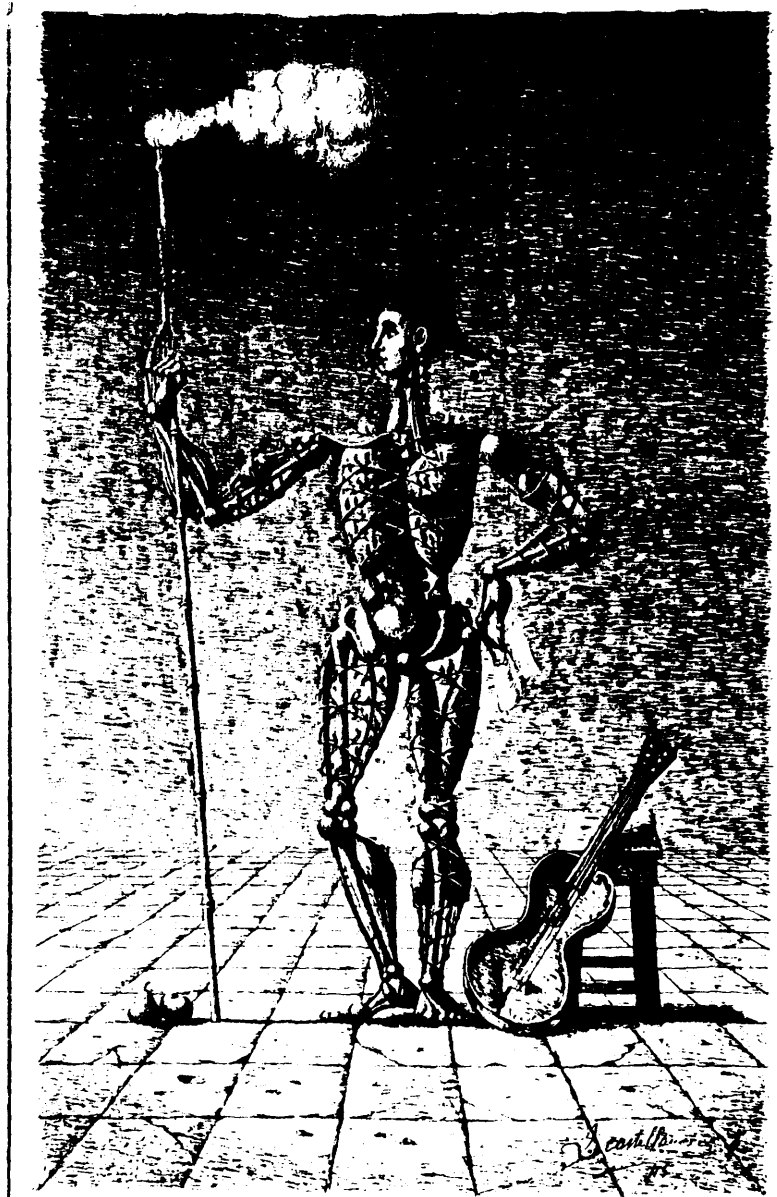


LAM. 180. ALFONSO OLIVARES. COLUMNA DÓRICA. A. 1932.





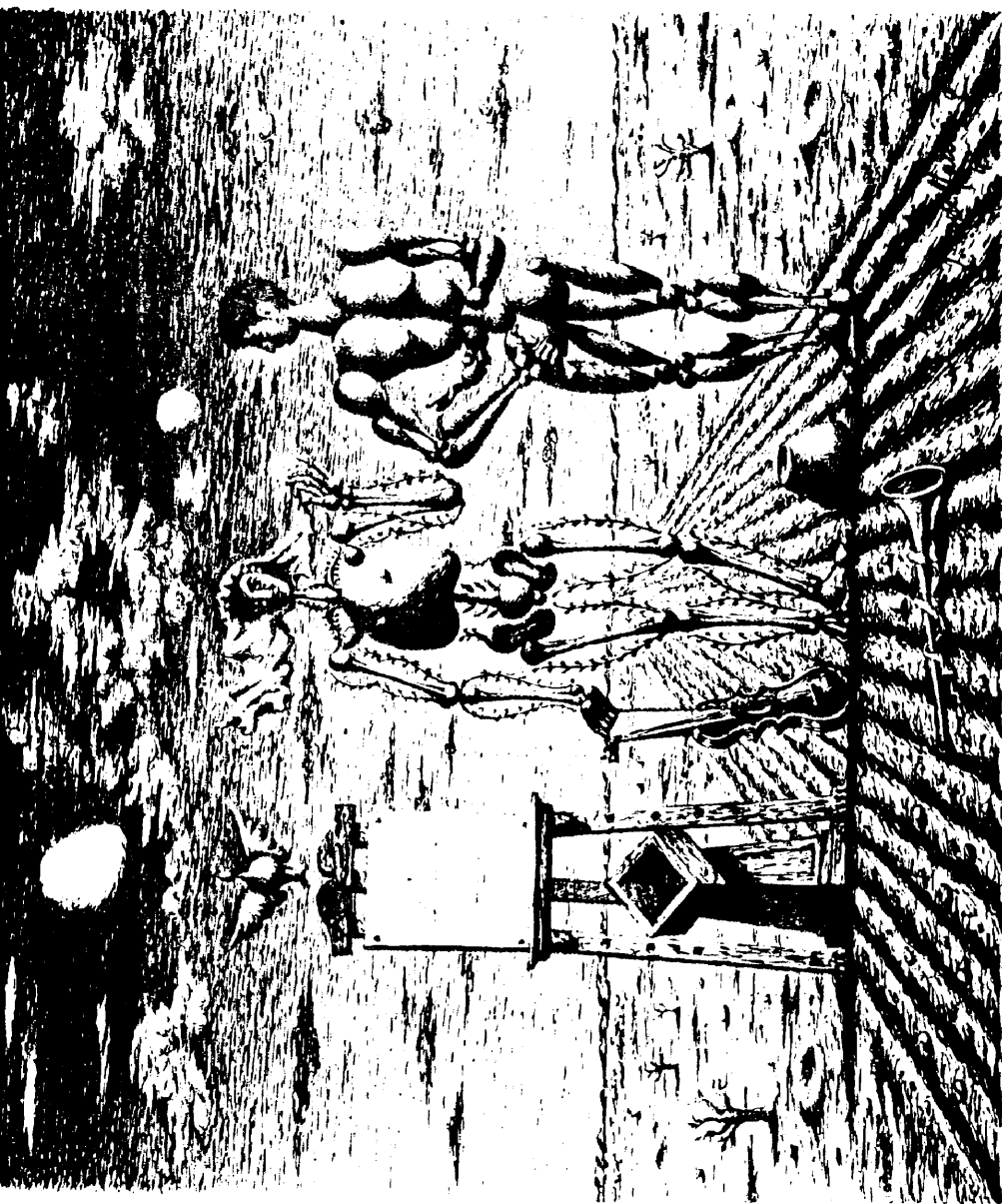
LAM. 181. LUIS CASTELLANOS. LOS ATLETAS.



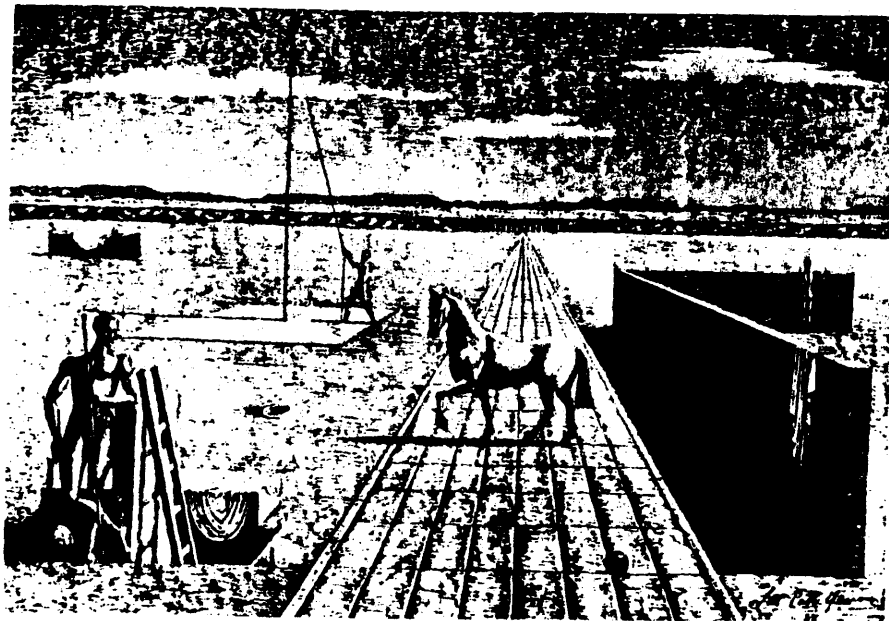
LAM. 182. LUIS CASTELLANOS. ARLEQUIN CON ANTIRCHA. 1995.



189, 183. LUIS CASTELLANOS. ARLEQUIN MALABARRISTA. 1945.



LAM. 184. LUIS CASTELLANOS. EL GEOMETRA. 1945.



LAM. 185. LUIS CASTELLANOS. (SIN TÍTULO)... 1996.



LAM. 186. LUIS FERNANDEZ. PINTURA SURREALISTA. h. 1939.



L.A.A. 187. LUIS FERNANDEZ. (SIN TÍTULO).



LAM. 188. LUIS FERNANDEZ. (SIN TÍTULO).





LAM. 189. FEDERICO CASTELLÓN. (SIN TÍTULO). h. 1935.





LAM. 191. MARIANO RODRIGUEZ ORGAZ. APOCALIPSIS.



LAM. 192. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE QUESADA.



LAM. 193. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE SUEÑOS DE RUBÉN



LAM. 194. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE

SUEÑOS DE QUECADA.



LAM. 195. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SÉRIE

SUEÑOS DE QUESADA.



LAM. 196. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE

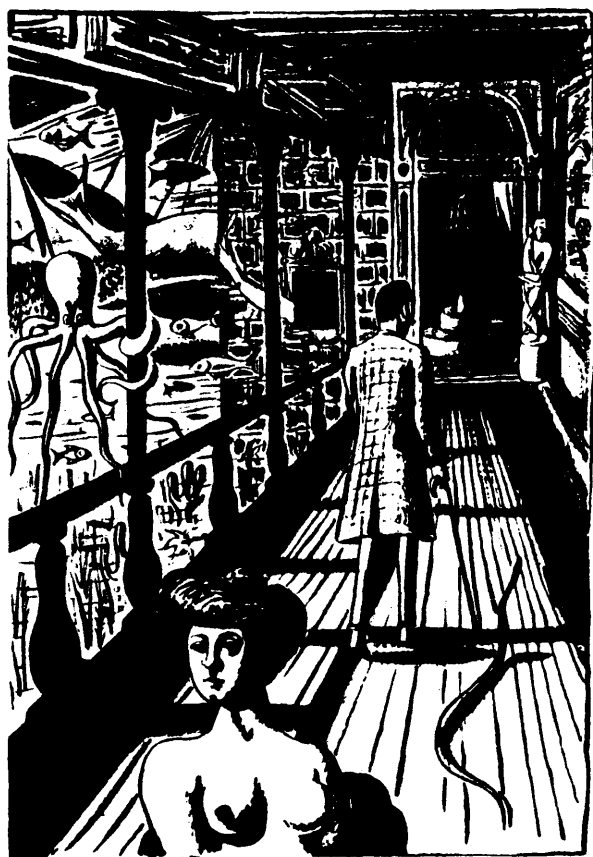
SUEÑOS DE QUESADA.





LAM. 197. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE

- SUEÑOS DE QUESADA.



LAM. 198. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE.

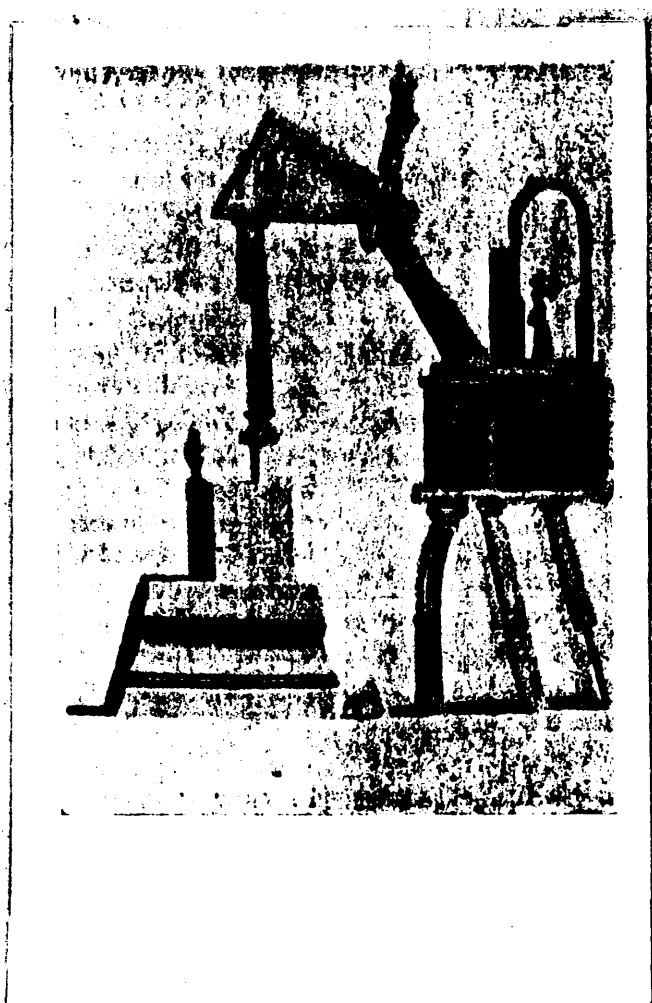
SUEÑOS DE QUESADA.



LAM. 199. RAFAEL ZABALETA. DIBUJO DE LA SERIE  
SUEÑOS DE QUESADA.



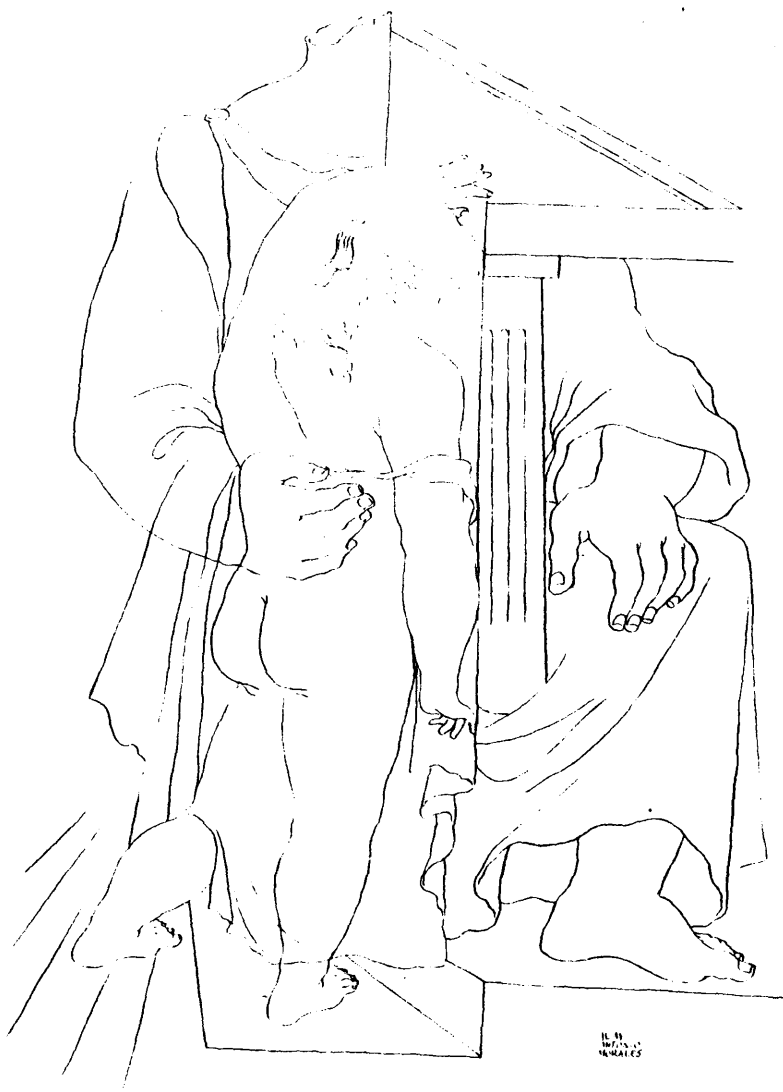
LAM. 200. CARLOS RIBERA. LA LECHERA AL SOL. 1930.



LAM. 201. CARLOS RIBERA. EQUILIBRIO UNO. 1957.

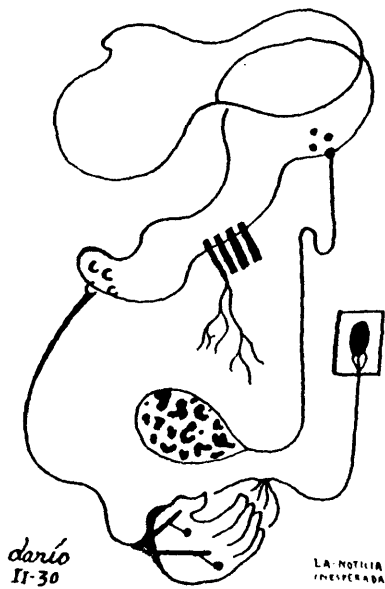


LAM. 202. JUAN ANTONIO MORALES. MARINERO CIEGO. 1932.



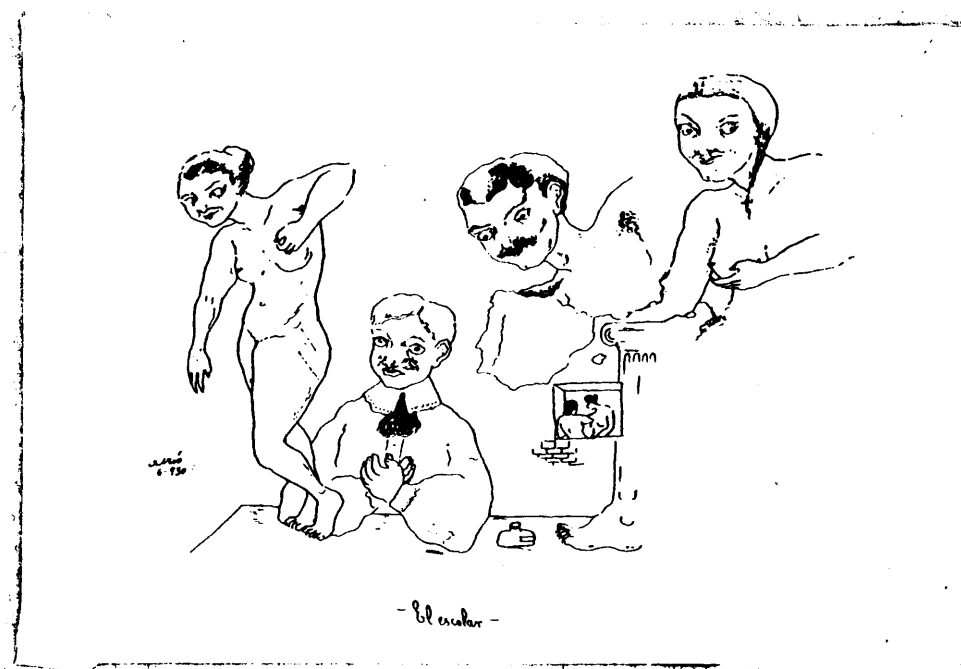
LAM. 203. JUAN ANTONIO MORALES. (SIN TITULO). A. 1936.

Un men comie a distançe  
 y vire de l'espera. Para l'espera  
 amb l'espera y l'espera d'la  
 d'la. Mitoja 18 May. 1930



LAH. 204. DAVID CARMONA. LA NOTICIA INESPERADA. 1930.





LAM. 205. DARIO CARNONA. EL ESCOLAR. 1930.



LAM. 206. GREGORIO PRIETO. SÍMBOLO. A. 1935.



60 GREGORIO PRIETO

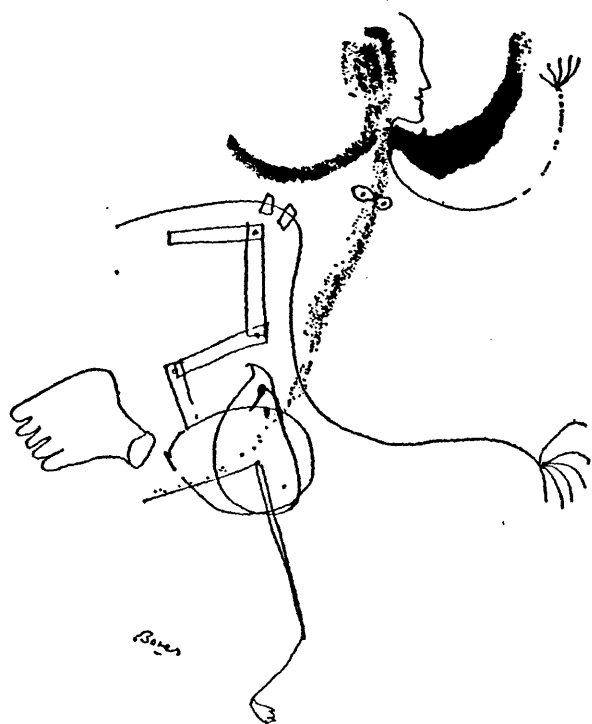
LAM. 207. GREGORIO PRIETO. LOS MANIQUES.



LAM. 208. ISAIAS DIAZ. PASA LA BICICLETA POR LO ALTO DEL CAMINO Y EL  
PAISAJE SE PONE GAFAS. 1936.



LAM. 209. FRANCISCO BARES. DESNUDO. 1927.



LAM. 210. FRANCISCO BARES. (SIN TÍTULO) h. 1929.



LAM. 211. HERNANDO VINES. MUJER. 1922.



LAM. 212. ISMAEL G. DE LA SERNA. MONUMENTO A LA R  
RESISTENCIA. 1934.



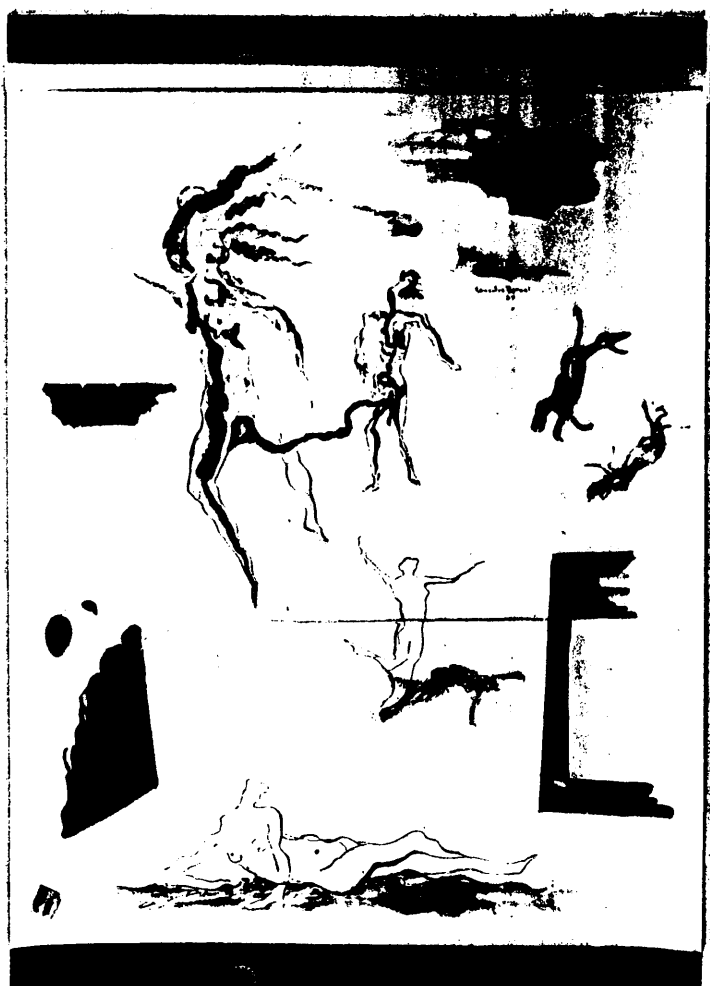


LAM. 213. ISRAEL G. DE LA SERNA. (SIN TÍTULO). h. 1935.



LAM. 214. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. COMPOSICIÓN

SURREALISTA. 1930.



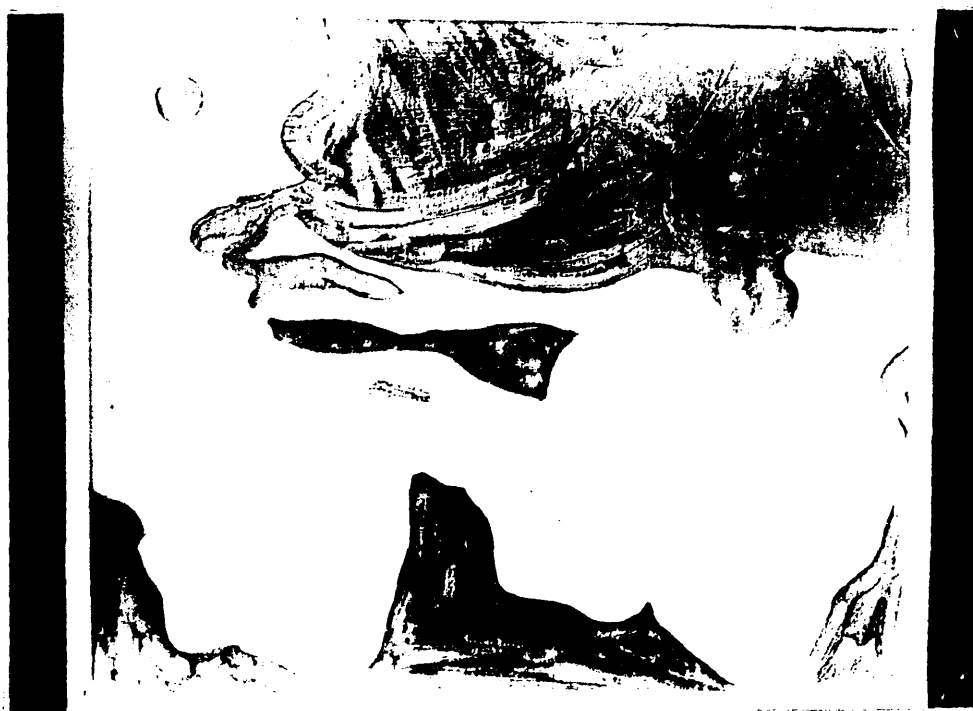
LAH. 215. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. AMOR. 1936.



LAY. 216. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO). 1930.



LAM. 217. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. COMPOSICION SURREALISTA. 1930.



LAM. 219. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO). 1930.



L.A.M. 219. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. CONSTELACIÓN. 1930.



LAM. 220. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. CABEZAS DE BESTIA. 1930.

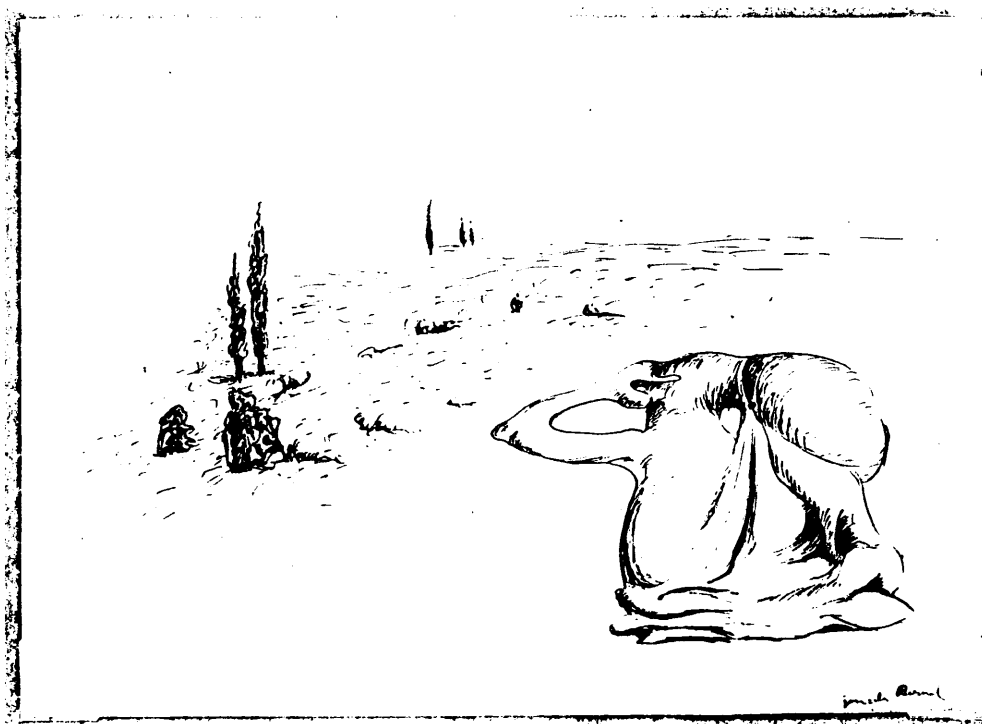




LAM. 281. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO) A. 1930.



LÁMINAS 222 Y 223. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. EN EL  
INTERIOR DEL RINCÓN DE GOYA DE ZARAGOZA CON MOTI-  
VO DE SU EXPOSICIÓN CELEBRADA EN SEPTIEMBRE DE 1930.



LAM. 224. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO). H. 1930.



LAM. 225. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. FIGURA.



LAM. 226. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO) 1932.



*Gonzalez Bernal*

LAM. 227. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO). 1933.



LAH. 229. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. (SIV TITULO) 1933.



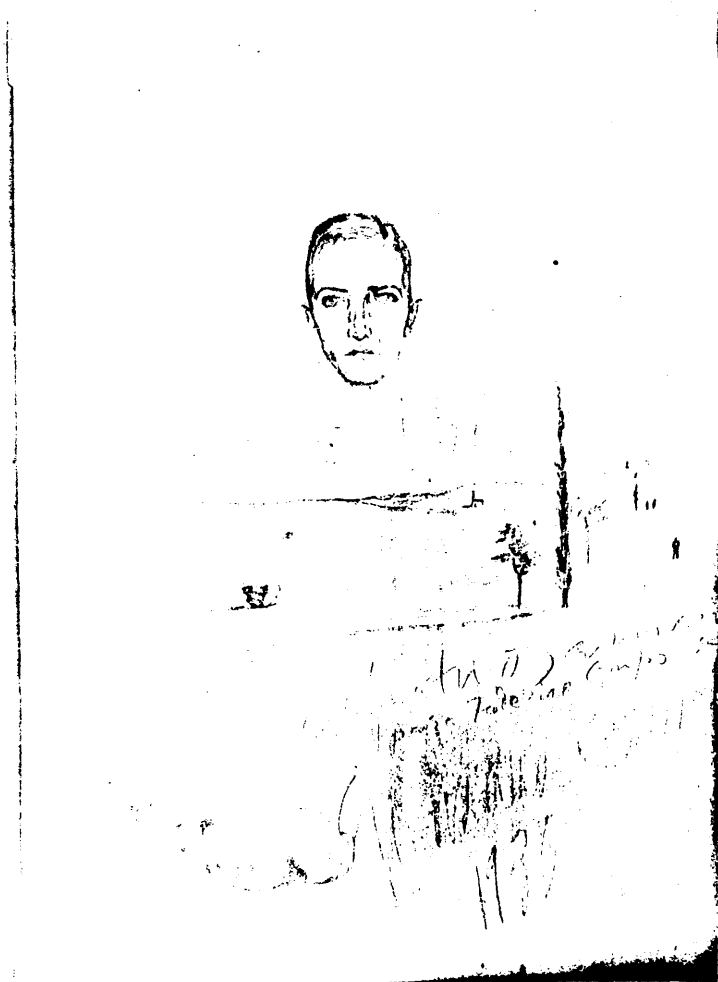
*grande figure*

LAM. 229. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO).





LAM. 290. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO).



LAM. 231. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO) 1935.



LAM. 232. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TITULO) h. 1935.



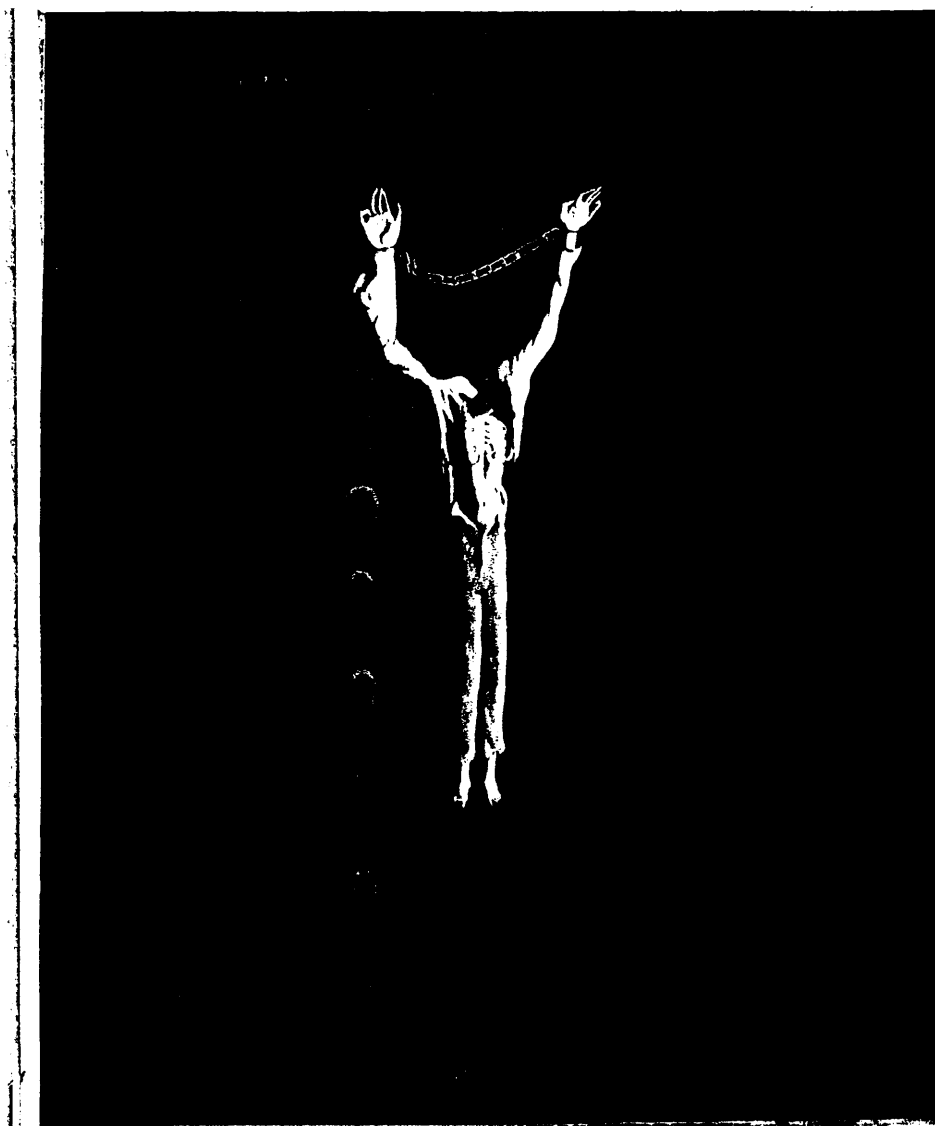
LAM. 233. J. J. L. GONZALEZ BEANAL. PAISAJE. h. 1935.



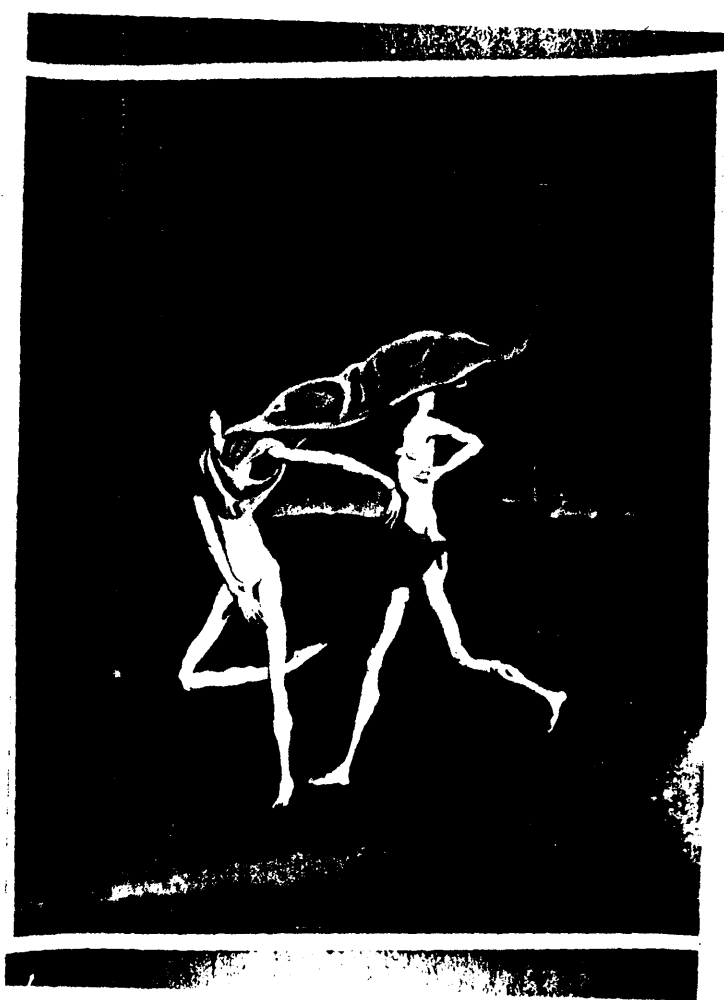
LAM. 234. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. PIEDRA FILOSOFAL. A. 1935.



LAM. 235. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. PAISAJE. h. 1936.



LAM. 286. J. J. L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO).



LAM. 237. J.J.L. GONZALEZ BERNAL. (SIN TÍTULO).





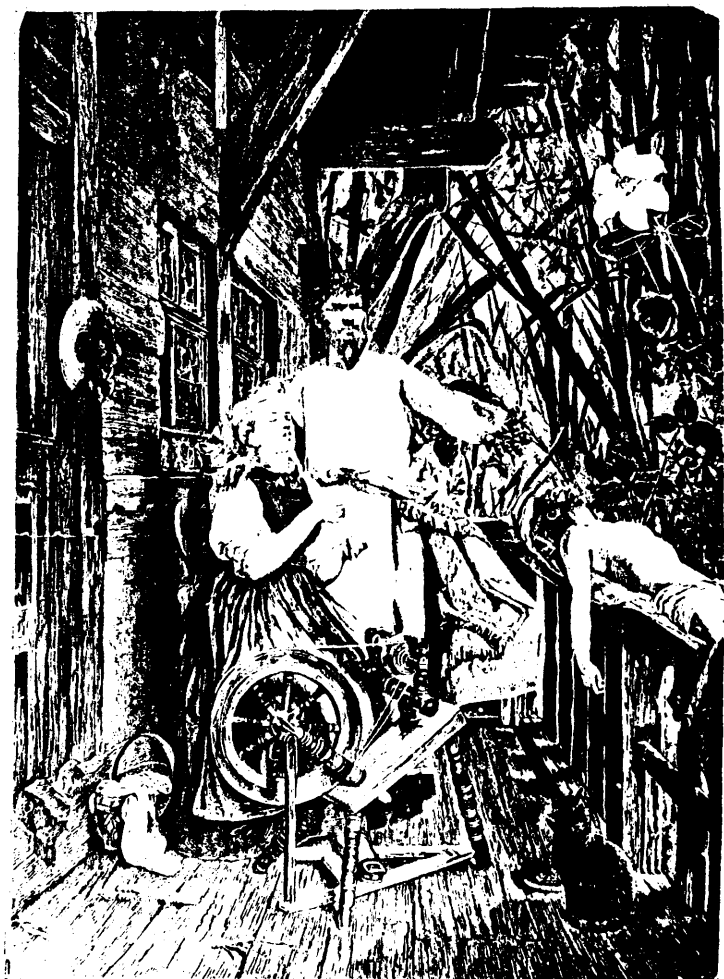
LAM. 238. ALFONSO BUÑUEL. ~~FROM~~ COLLAGE. A. 1933.



LAM. 239. ALFONSO BUÑUEL. COLLAGE.



LAM. 240. ALFONSO BUÑUEL. COLLAGE.



LAM. 241. ALFONSO BUNUEL. COLLAGE.



LAM. 242. ALFONSO BUÑUEL. COLLAGE.



LAM. 293. ALFONSO BUÑUEL. COLLAGE.



LAM. 244. ALFONSO GUÑUEL. COLLAGE.



LAM. 245. ALFONSO BÚNEL. COLLAGE.

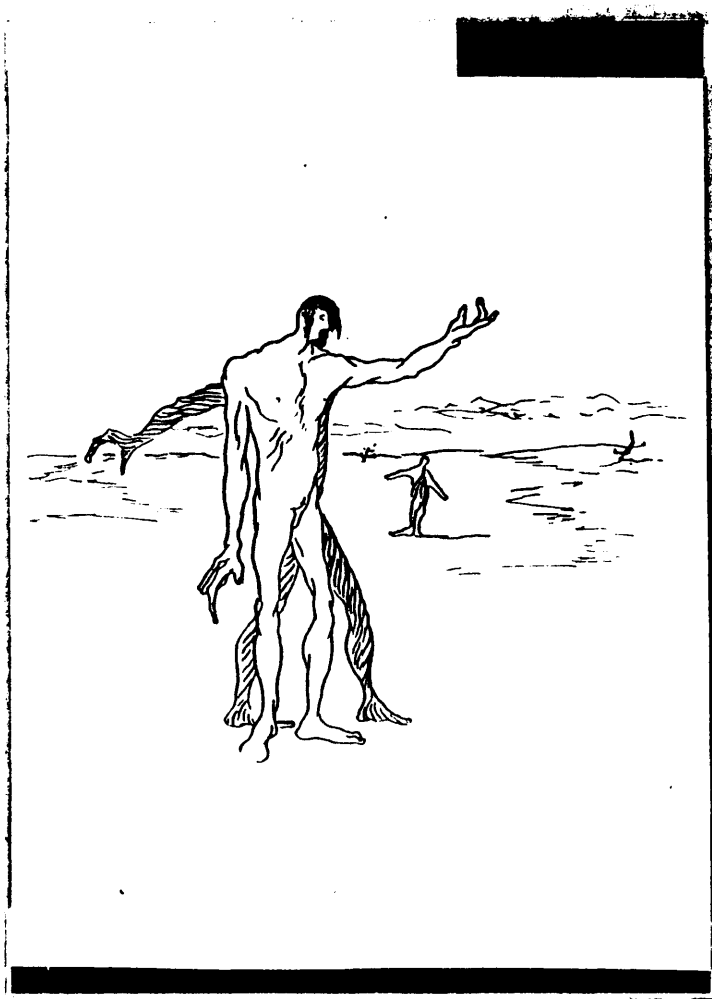




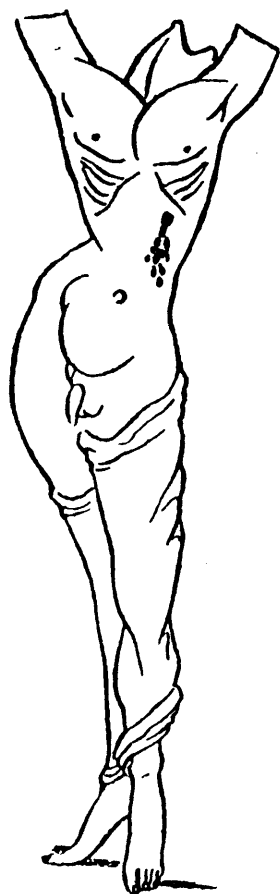
LAM. 246. ALFONSO BÚÑUEL. COLLAGE.



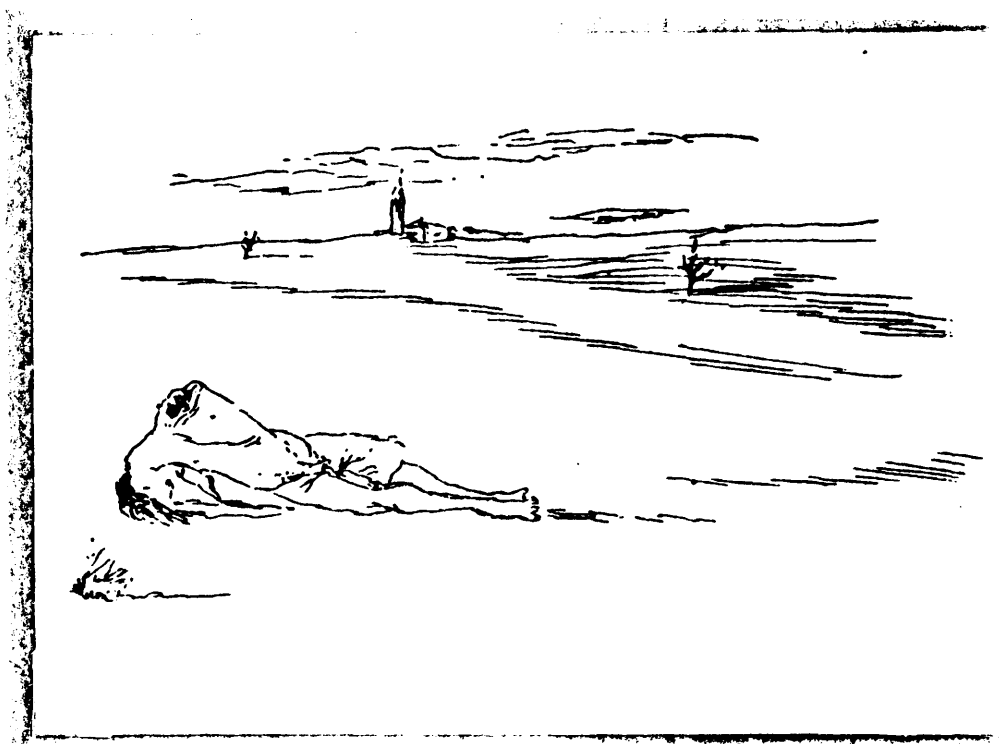
LAM. 247. ALFONSO BUÑUEL. COLLAGE. A. 1934.



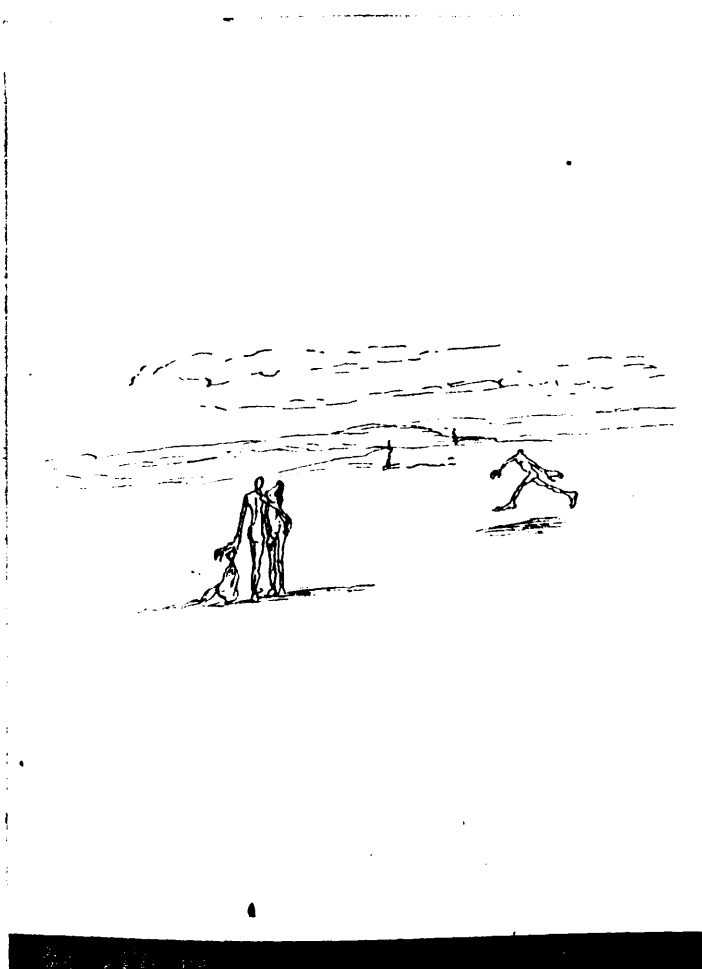
LAM. 298. FEDERICO COMPS. (SIN TITULO).



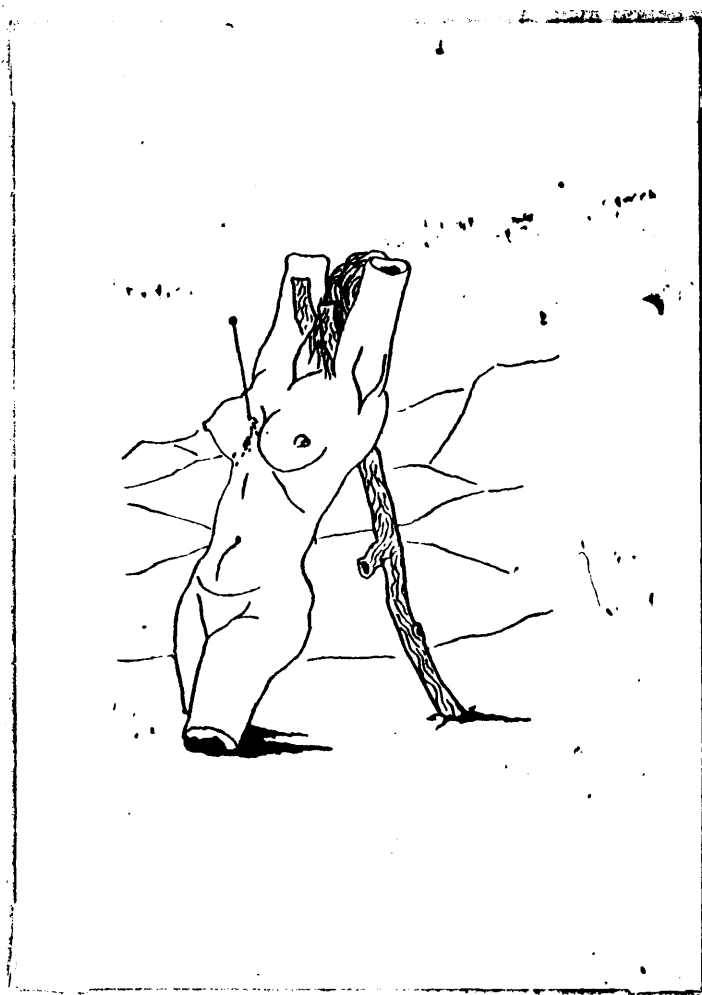
LAH. 249. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



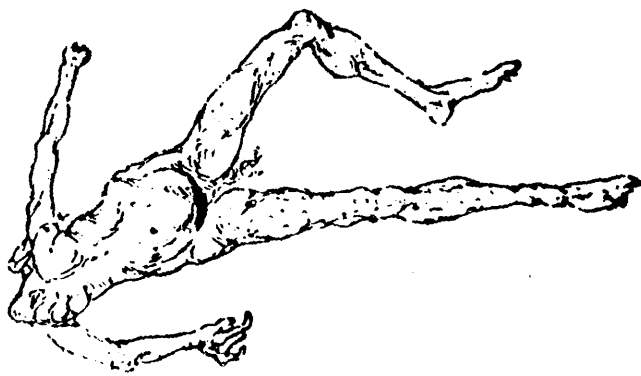
LAM. 250. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



LAM. 251. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



LAM. 252. FEDERICO COMPS. (SIN TITULO).



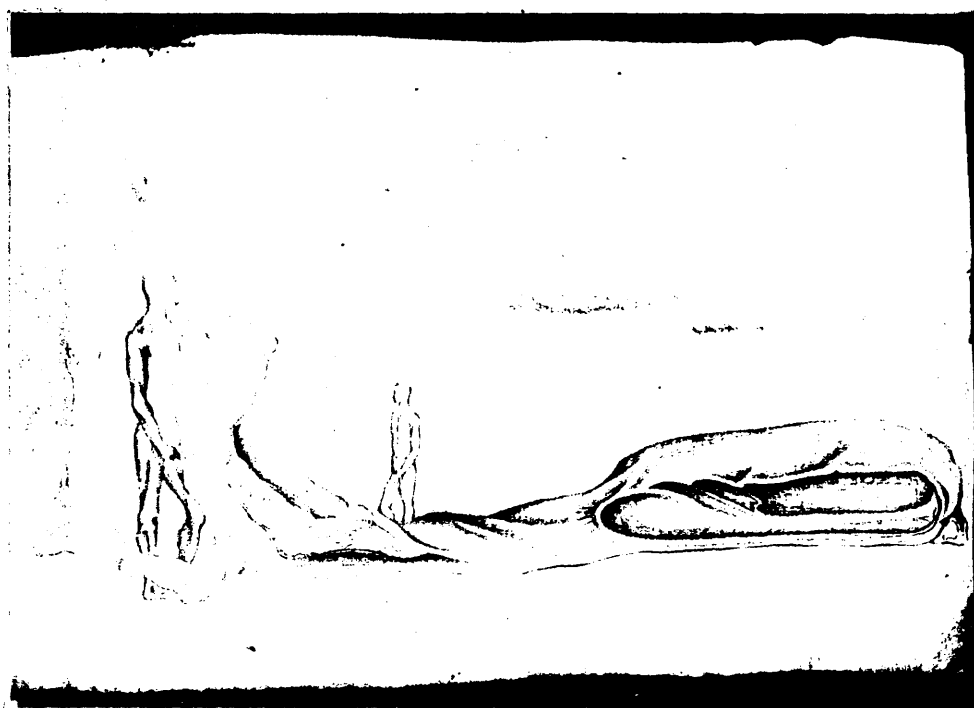
"La caída ~~de~~ los infiernos" del Dante

AM. 253. FEDERICO COMPS. LA CAIDA A LOS INFIERNOS.

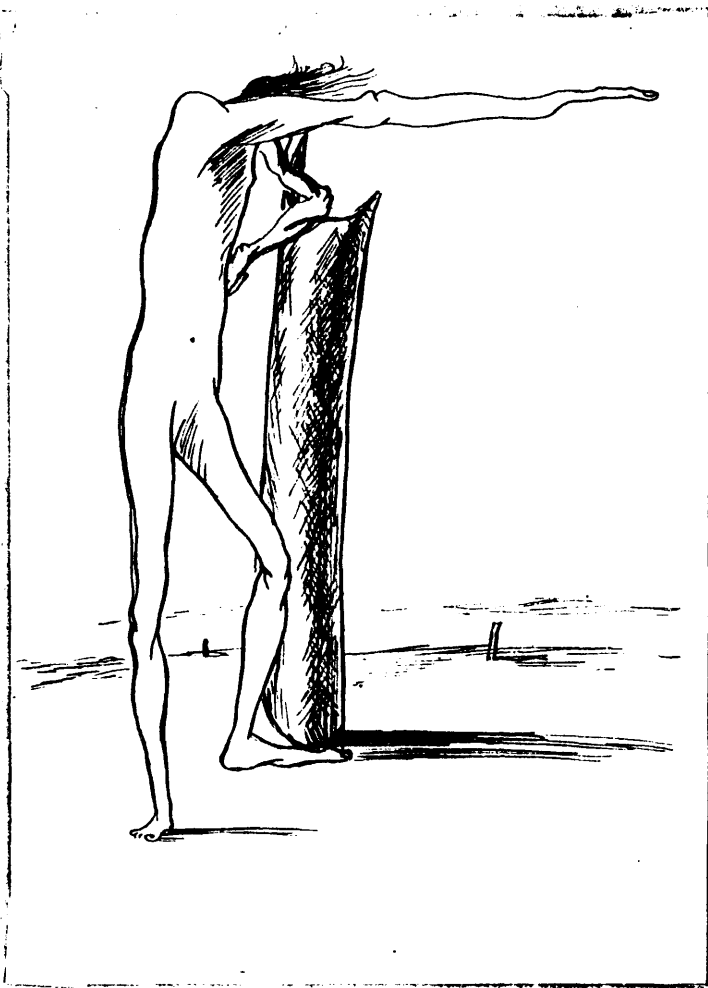




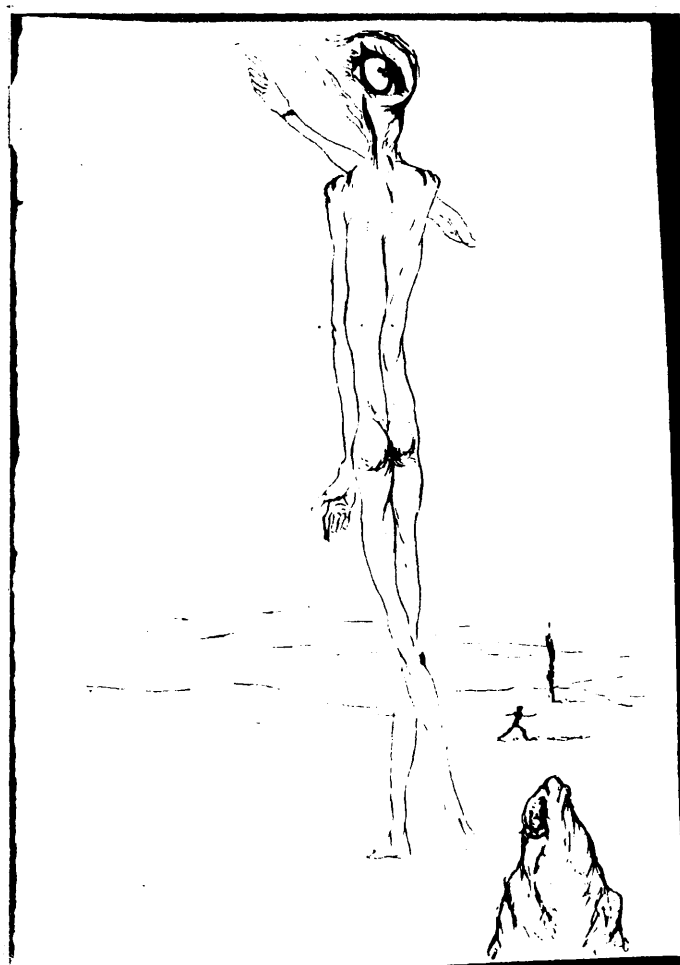
LAM. 254. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



LAM. 255. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



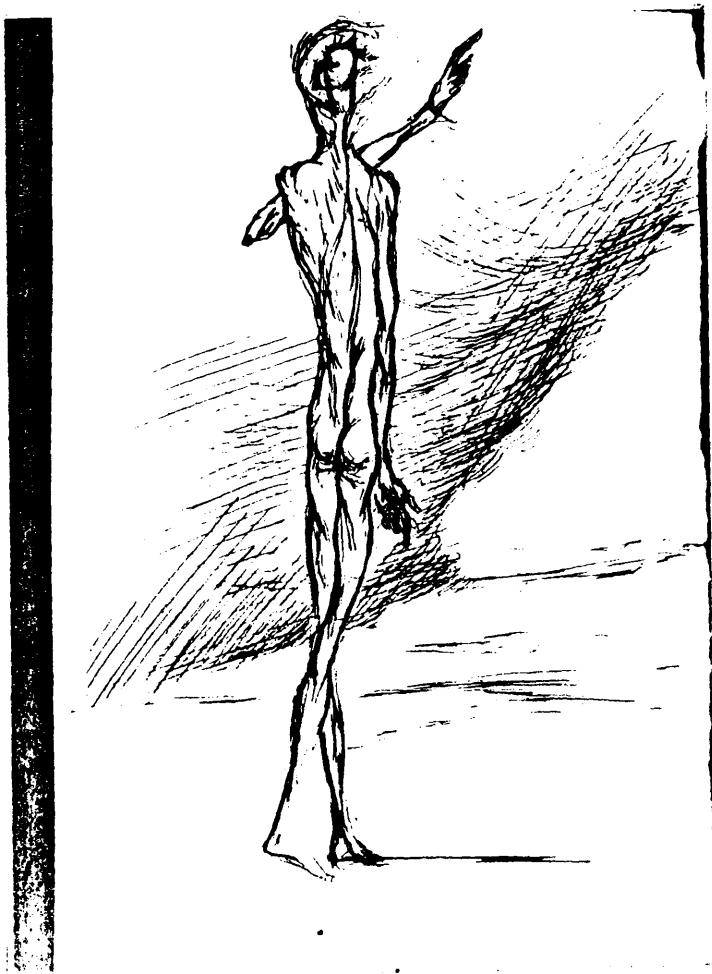
LAM. 256. FEDERICO COMPS. (SIN TÍTULO).



LAM. 257. FEDERICO COMPS. (SIN TITULO)



"Cadáver-piedra"



LAM. 259. FEDERICO COMPS. (SIN TITULO)



LAM. 260. JAVIER CIRIA. SENOS. 1931.



LAH. 261. JAVIER CIRIA. CAMINOS DE LA PINTURA. 1931.





LAM. 262. JAVIER CIRIA. DESPERTAR.



LAM. 263. JAVIER CIRIA. (SIN TÍTULO) 1932.



LAM. 264. JAVIER CIRIA. PRIMAVERA. 1933.



LAM. 265. JUAN ISHAEL. LOS HABITANTES DEL JARDÍN. 1935.



LAM. 266. JUAN ISMAEL. AMOR HASTA LOS HUESOS. 1936.





LAM. 269. JUAN ISMAEL. (C/N TÍTULO). 1993.



LAM. 269. JUAN ISMAEL. ARLEQUÍN. 1949.





LAM. 270. JUAN ISMAEL. EL HOMBRE Y SU FEMEA. 1950.



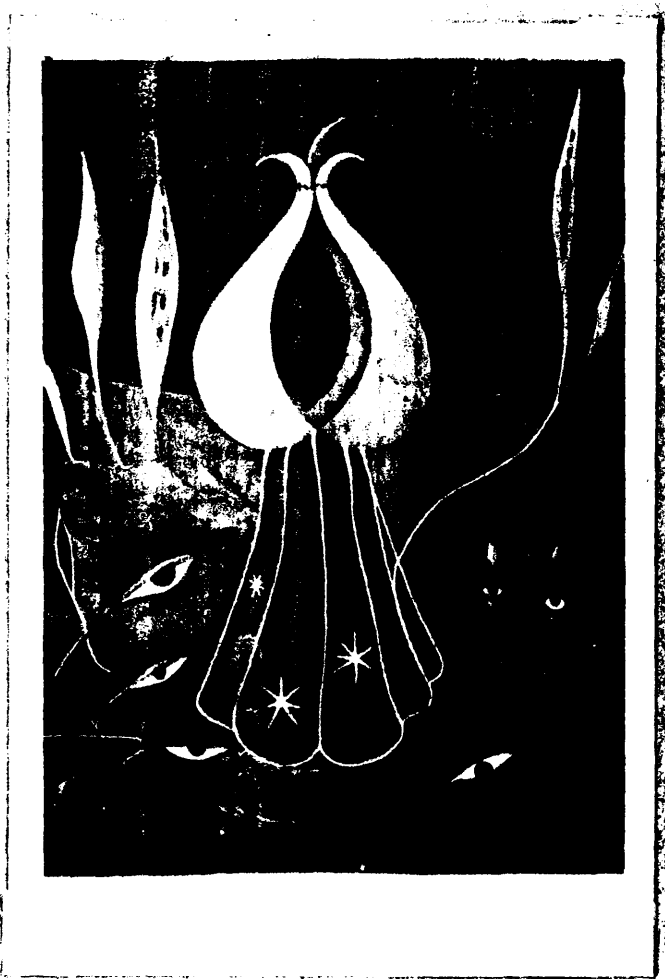
LAM. 271. JUAN ISMAEL. ÁNGEL QUE ANUNCIA LA PRIMAVERA, 1950.



LAM. 272. JUAN ISMAEL. INESPERADA APARICIÓN DEL ARLEQUÍN. 150.



LAM. 273. JUAN ISHAEL. DOS MUJERES EN LA MEMORIA DE UN PAISAJE DE INVIERNO. 1950.



LAM. 274. JUAN ISMAEL. OBJETO QUE EN MI INFANCIA

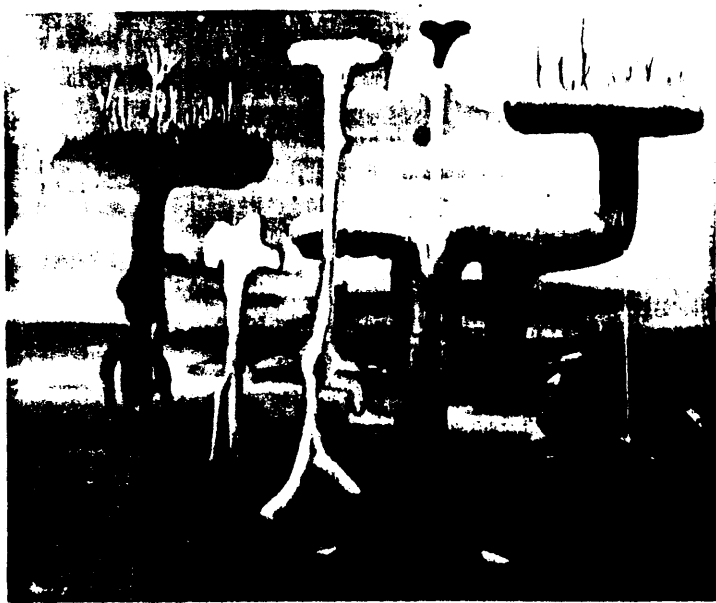
SIGNIFICABA LA NOCHE. 1950.



LAM. 275. JUAN ISMAEL. (SIN TÍTULO). 1952.



LAM. 276. FELO NONZON. FIGURAS QUE SON EDEL. 1998.

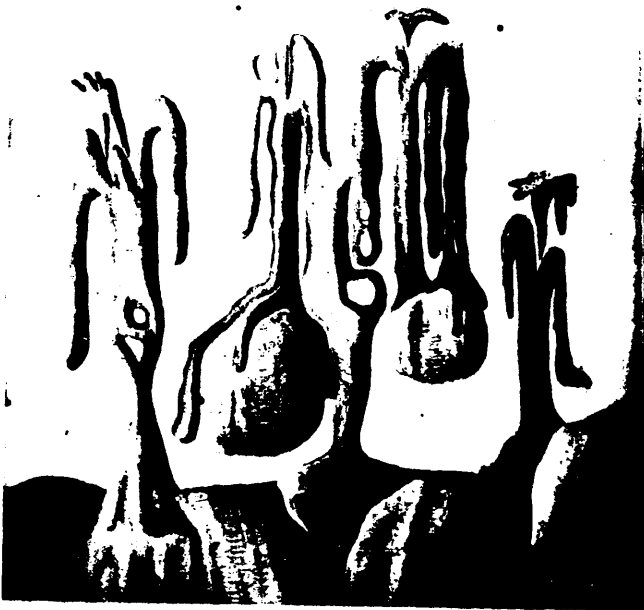


LAM. 277. FELD HONZÓN. FORNAS DEL FUEGO ROJO.

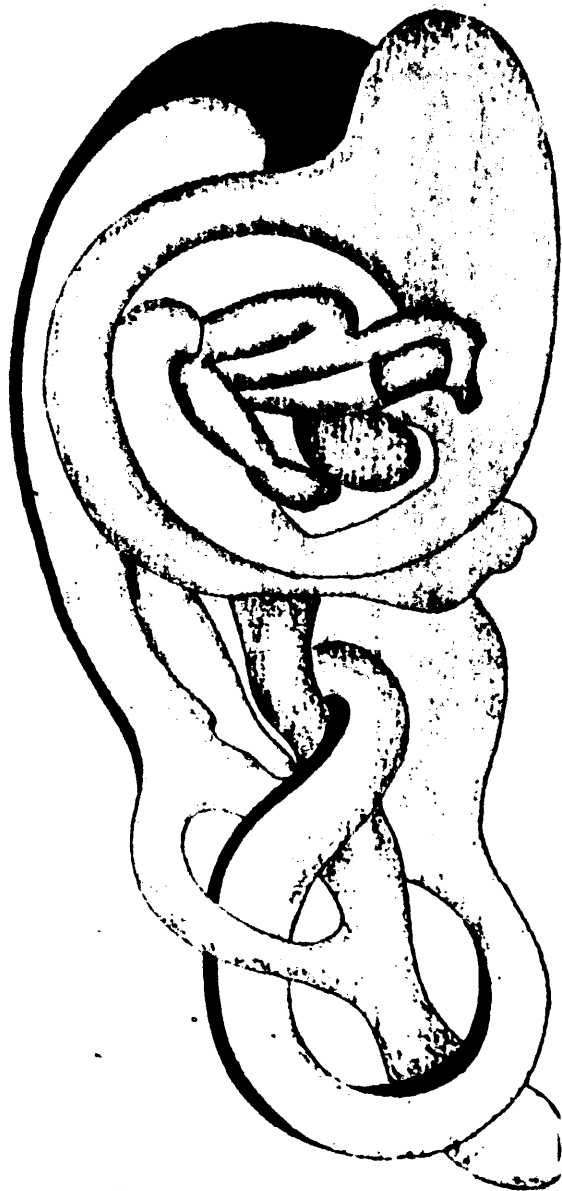




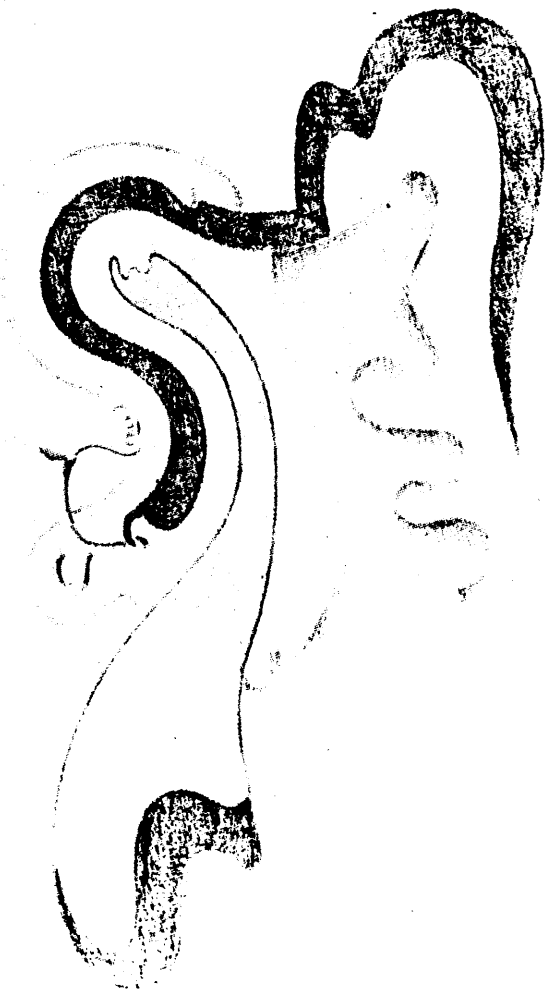
LAH. 279. FELO NONZÓN. FORMAS DEL FUERJO VERDE.



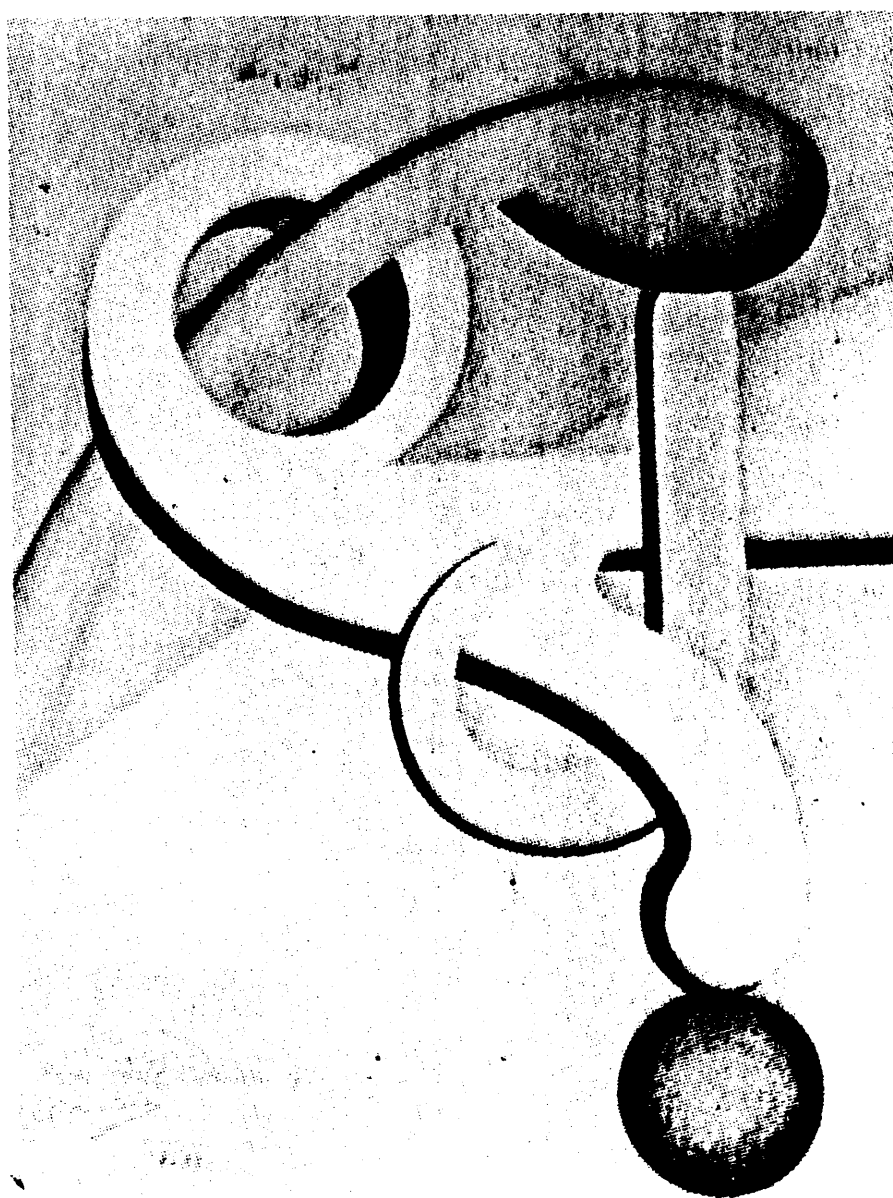
LAM. 279. FELO MONZÓN. (SIN TÍTULO).



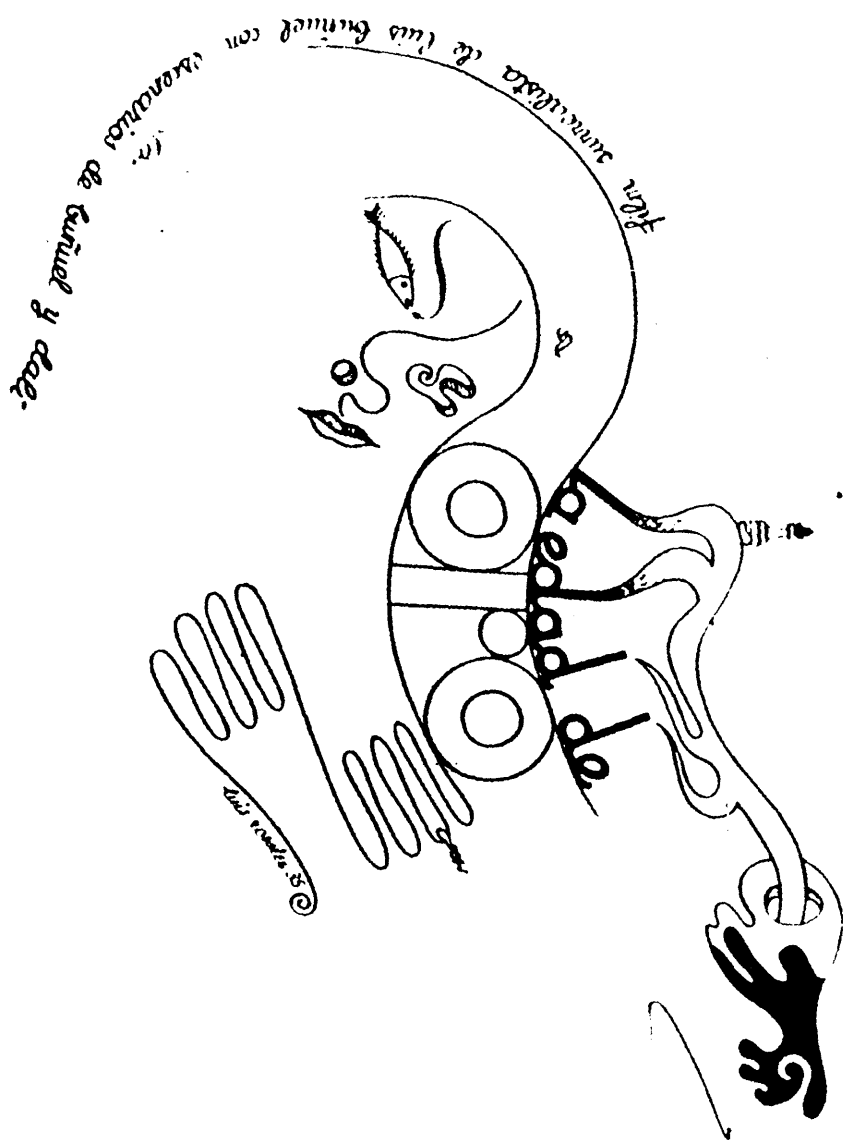
LINE 200 - PREDICATE 200 - PREDICATE 200



LAM. 281. POLICARPO NIEBLA. COMPOSICIÓN. 1937.



LAM. 292. POLICARPO NIEBLA. COMPOSICION. 1934.



LAM 283. LUIS ROSALES. LA EDAD DE ORD. 1935.